This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus
242
77
ML 1NKB C

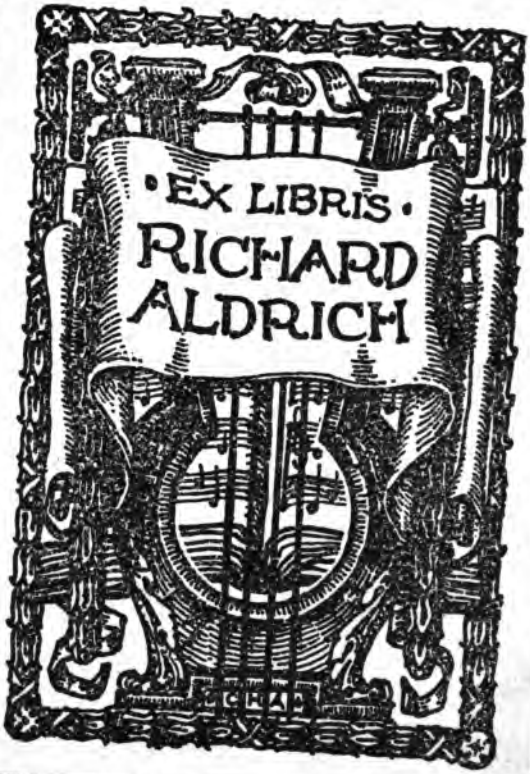
Opern-Abende

von

Max Kalbeck

Digitized by Google

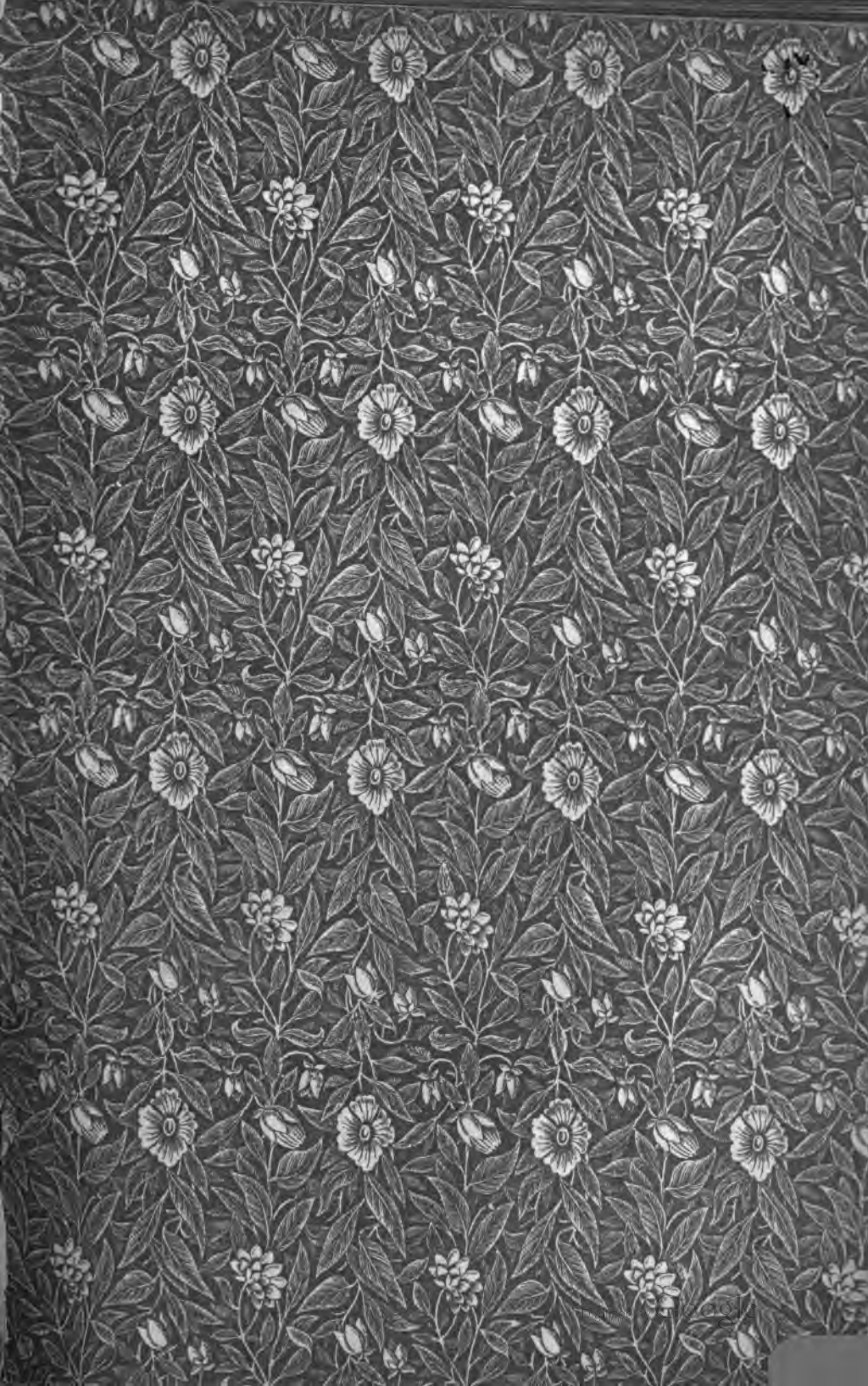
Mus
242
77(2)



HARVARD COLLEGE
LIBRARY

MUSIC L

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Tschaikowsky.

Digitized by Google

Zweiter Band:

Ausländische Opern.

Mit 7 Portraits.

Berlin 1898.

»Harmonie«
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Digitized by Google

Tidvaikowsky

Digitized by Google

Opern-Abende.

Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper

von

Max Kalbeck.

Mit 16 Vollbildern in Autotypie.

Zweiter Band:

Ausländische Opern.

Mit 7 Portraits.

Berlin 1898.

»Harmonie«
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Digitized by Google

Mus 242.77.(2),

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JAN 23 1956

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalt des zweiten Bandes.

Abtheilung B.

Italienische Opern.

		Seite
43.	Cimarosa, Die heimliche Ehe	3
44.	Cherubini, Medea	9
45.	„ Der Wasserträger	14
46.	Donizetti, Belisar	17
47.	Spontini, Die Vestalin	21
48.	Verdi, Othello	26
49.	„ Falstaff	32
	Portrait Verdi.	
50.	Boito, Mefistofele	38
51.	Smareglia, Der Vasall von Szigeth	46
52.	„ Cornelius Schut	54
53.	Mascagni, Cavalleria rusticana	59
54.	„ Freund Fritz	65
55.	„ Die Rantzau	70
	Portrait Mascagni.	
56.	Leoncavallo, Pagliacci	76
57.	„ Die Bohème	81
	Portrait Leoncavallo.	
58.	Tasca, A Santa Lucia	85
59.	Puccini, Die Bohème	90

Abtheilung C.

Französische und spanische Opern.

60.	Boieldieu, Johann von Paris	99
61.	„ Rothkäppchen	103

Digitized by Google

Seite
62. Berlioz, Beatrice und Benedict 106
63. Bizet, Djamileh 111
Portrait Bizet.
64. Massé, Jeanettens Hochzeit 115
65. Délibes, Der König hats gesagt 119
66. Massenet, Der Cid 126
67. „ Manon Lescaut 131
68. „ Werther 136
69. „ Das Mädchen von Navarra 143
Portrait Massenet.
70. Messager, Chevalier d'Harmental 147
71. Breton, Die Liebenden von Teruel 152

Abtheilung D.

Böhmische und russische Opern.

72. Smetana, Die verkaufte Braut 161
73. „ Der Kuß 166
74. „ Das Geheimniß 170
75. „ Dalibor 174
Portrait Smetana.
76. Tschaikowsky, Onegin 178
Portrait Tschaikowsky.
77. Dvorak, Der Bauer ein Schelm 183

Digitized by Google

Seite
106
111
115
119
126
131
136
143
147
152

B.

Italienische Opern.

Digitized by Google

Digitized by Google

„Die Heimliche Ehe".

Von Domenico Cimarosa.

In neuer Bearbeitung.

(1884.)

In der Geschichte der Oper tauchen Erscheinungen auf, die eines ununterbrochen fortlaufenden Kommentars bedürften, wenn sie richtig erkannt und verstanden werden sollten. Die weit von einander abweichenden Urtheile, welche Domenico Cimarosas „Il matrimonio segreto" zu verschiedenen Zeiten erfahren hat, lassen sich nicht nur auf die mannigfachen Wandlungen zurückführen, denen der öffentliche Geschmack unterworfen ist, sondern suchen nach einem tieferen, im Wesen der Sache verborgenen Grunde der Erklärung. Wie kommt es, daß gerade diesem scheinbar so bescheidenen und leicht wiegenden Werke die Kraft verliehen war, die größten Schöpfungen des Genies bei Seite zu drängen, während es wieder nicht stark genug erschien, gegen den Anprall alltäglicher und unbedeutender Waare sich zu behaupten? Daß die komische Oper des alten Italieners den Meisterwerken Mozarts ernstliche Verlegenheit bereiten konnte, vernehmen wir heut mit demselben ungläubigen Erstaunen, wie wir andererseits die Geringschätzung nicht begreifen, mit welcher man die „Heimliche Ehe" später in verhältnißmäßig dürren und unfruchtbaren Perioden abgefertigt hat. Das Räthsel liegt unserer Meinung nach hauptsächlich in der vollkommenen Unpersönlichkeit des Werkes, welche ebenso anziehen wie abstoßen muß, je nachdem sie auf verwandte oder entgegengesetzte Strömungen der musikalischen Literatur trifft. Und diesem Umstande verdankt die Oper auch ihr ewiges Leben, das wie blanker Sonnenschein aus jeder Spalte ihrer Partitur hervorbricht. Selbst eine kleine Sonne, lächelt sie, gleich dem himmlischen Gestirn, über grüne Knospen und welke Blätter in unerschütterlichem ruhigem Glanze fort, und wenn sie einmal untergeht, ist es nur, um bald wieder in neuer Glorie aufzustehen.

Digitized by Google

Cimarosa hat die „Heimliche Ehe“ 1792 in Wien komponirt, als er, von der scharfen Luft des russischen Winters angegriffen, sich vom Petersburger Hof verabschiedet hatte, um wärmere Gegenden aufzusuchen. Wien sollte für ihn nur eine Mittelstation auf dem Wege nach dem heimathlichen Italien sein; dorthin zog es den Sohn des Südens mit desto mächtigerer Gewalt zurück, je näher er sich dem Ziele seiner Sehnsucht fühlte, und auch die zehntausend Gulden, mit welchen Kaiser Leopold seine Hofkapellmeisterstelle dotirte, vermochten ihn nicht zum Bleiben zu bewegen. Ein volles Jahr aber hat er sich doch in Wien aufgehalten, und mit behaglichen Zügen hat er das Glück genossen, nach dem ein Würdigerer vor ihm Zeit seines kurzen mühseligen Lebens umsonst geschmachtet. Es erfüllt uns mit bitterer Wehmuth, wenn wir des grausamen Hohnes gedenken, mit dem das Schicksal die selbstlosen Ansprüche eines Mozart abgefertigt hat. Dem Komponisten des „Figaro“ und „Don Juan“ gelang es erst kurz vor seinem frühen Tode, einen sicheren Posten zu gewinnen, der ihm aber nicht den zehnten Theil von dem einbrachte, was dem hergereisten Fremden in den Schooß geworfen wurde. Cimarosa schnitt die Aehren ab, die Mozart gesäet, und nahm von dem Platze Besitz, den ihm jener erobert hatte. Als ob es der Wille einer grausamen Vorsehung so hätte fügen wollen, folgten die Triumphalien des Einen den Exequien des Andern fast auf dem Fuße, und „Il matrimonio segreto“ verschlang im Augenblicke die liebevolle Erinnerung an die Meisterwerke des großen Todten. So außerordentlich war der Enthusiasmus, den die neue Oper hervorbrachte, daß der Kaiser sie am ersten Abende zwei Mal hintereinander aufführen ließ, wobei er glücklicherweise in seinem ästhetischen Eifer nicht vergaß, die Sänger durch eine ausgiebige kulinarische Zwischenaktsmusik bei guter Laune zu erhalten. Angesichts dieser denkwürdigen Ueberlieferung mag es für die zu Mozart reuig wieder zurückgekehrte Nachwelt seine Schwierigkeiten haben, die Verdienste der beiden Komponisten gerecht und zuverlässig gegen einander abzuwägen.

Ist Mozart zu Cimarosas Gunsten verkleinert worden, so wird uns die Versuchung nahe gelegt, das Umgekehrte zu thun. Und dies umsomehr, als die „Heimliche Ehe“, welche sieben Jahre nach „Figaros Hochzeit“ entstanden ist, auf Kosten der älteren Oper ein Leben aus zweiter Hand zu führen scheint. Der Historiker aber soll durch persönliche Motive, mögen sie immerhin den lautersten und edelsten Gefühlen entstammen, sich nicht gefangen nehmen lassen, und auch dem Scheine darf er nicht trauen, den Cimarosa, was die Ursprünglichkeit seiner Oper anbetrifft, gegen sich hat. Wer in Otto Jahns Mozart-Biographie den Namen Cimarosa sucht, wird überrascht sein, ihn immer nur ganz nebenher an untergeordneter Stelle genannt zu finden. Und doch ist der

Digitized by Google

Einfluß, den vor anderen damaligen italienischen Komponisten Cimarosa auf Mozart ausgeübt haben muß, so deutlich zu erkennen, daß wir für die Unterlassungssünde des berühmten Biographen kaum eine Entschuldigung wissen, hinter derselben eher (vielleicht mit Unrecht) eine Absichtlichkeit vermuthen. Aber wie Mozarts „Cosi fan tutte“ und „Figaro“ auf Cimarosa zurückweisen, so deutet wieder die „Heimliche Ehe“ mit Fingern auf Mozart hin, und die nahe Verwandtschaft mit „Figaros Hochzeit“ steigert die Vermuthung zur Gewißheit, daß, falls Mozart und Cimarosa hier nicht etwa aus einer gemeinsamen dritten Quelle geschöpft haben, der Italiener sich das deutsche Werk genau zu eigen gemacht hat, bevor er an die Komposition der „Heimlichen Ehe“ ging. Möglicherweise glückt es noch der historischen Spezialforschung, in einer der zahlreichen früheren Opern Cimarosas oder unter den Werken Paisiellos und Piccinis die gemeinschaftliche Mutter für die beiden feindlichen Schwestern zu entdecken. Heißt es aber: La recherche de la maternité est interdite, so bleibt uns nichts übrig, als den vertrauten Umgang Cimarosas mit der Muse Mozarts vorauszusetzen. Warum soll auch der Italiener seinen Wiener Aufenthalt nicht dazu benutzt haben, eine so interessante und fruchtbare Bekanntschaft zu machen? Die Partitur des „Figaro“ lag aufgeschlagen vor ihm da, und wenn er in sie hineinblickte, so meinte er vielleicht anfangs in einen Spiegel zu sehen, der ihm die eigenen Züge zurückstrahlte, bis er merkte, wie sein Bild allmählich fremde Farben und fremden Ausdruck gewann und endlich in ein anderes, ihm unbekanntes, aber höchst sympathisches überging. Merkwürdig! Je länger er hineinschaute, desto weiter verlor er sich aus den Augen; aber als er sich anschickte, die Umrisse des Gesehenen festzuhalten, fand er sich selbst wieder.

Wenn die auffallende Aehnlichkeit zwischen Mozart und Cimarosa nur jene äußeren Manieren anbeträfe, mit welchen Beide als Männer von Welt und Erfahrung der damaligen Sitte ihren Tribut zollten, so wäre kein Aufhebens von der Sache zu machen. Auch unserer anscheinend in höchster Freiheit sich bewegenden Musik, welche seit Beethoven in Rhythmik, Harmonik und Melodik sich von dem geheiligten Brauch der Väter gewaltsam emanzipirt hat, wird man den Stempel ihrer Zeit einmal anmerken. Aus den Trümmern der alten Form baut sich die neue auf, der Geist zerbricht die Schranken nur, um andere an ihre Stelle zu setzen, und selbst das größte Genie kann ohne die Konvenienz nicht bestehen; es hat nur den Vorzug, sein eigener Gesetzgeber zu sein. Anders aber verhält es sich im vorliegenden Falle. Zwei so charakteristische Ensemblesätze, wie das Terzett und das Finale im ersten Akte der Oper Cimarosas, möchten wir nicht gerne für die Wiederholung

Digitized by Google

eines geschickten Nachahmers ausgeben. Und doch sind sie ohne die bezüglichen Vorbilder in „Figaros Hochzeit“ kaum zu denken. Dieselbe leitende Idee, dieselbe Anlage, dieselbe Ausführung, bis in Einzelnes hinein! Die sich in kanonischen Imitationen aufbietenden Stimmen der Streitenden, ihre ironischen Respektsbezeigungen (Terzett), die mit feiner Berechnung vorbereiteten dramatischen Effekte, das künstlich aufgehaltene und verzögerte, dann aber mit doppelter Wucht einfallende Zusammenwirken der zum Sextett sich vereinigenden Sänger (Finale) berühren sich an unzähligen Stellen mit dem Duett zwischen Susanne und Marcelline, sowie mit dem ersten Finale des „Figaro“, dem kunstvollsten aller Mozartschen Ensembles. Um einige besonders frappante musikalische Pendants hervorzuheben, erinnern wir an das „Andiam subito à vedere“ (Cimarosa) gegenüber dem „Deh Signor, nol contrastate“ (Mozart) — beide sind Vokalquartette — an das „Nò indegno traditore“ gegenüber dem „Esciomai, garzon malnato“, sowie an den lustigen Rechenschaftsbericht der Frauen in der „Heimlichen Ehe“ gegenüber der Aussage der Belastungszeugen im „Figaro“, ein komischer Effekt, der von Rossini in seinem „Barbier“ mit dem Appell an die Wache noch weiter ausgebeutet wird. Die Uebereinstimmung zwischen Cimarosa und Mozart geht hier so weit, daß sie den Uebersetzer des Textes verleitet hat, bei der dritten Wiederholung der Phrase die Worte des Basilio: „Ich erscheine hier als Zeuge“ der Fidalma in den Mund zu legen, obwohl im Original von einer Zeugenschaft nicht die Rede ist. Geben wir also Mozart die ihm gebührende Ehre, so wollen wir doch nicht vergessen, daß er, ohne von den Errungenschaften der neapolitanischen Opera buffa Gebrauch zu machen, seinen „Figaro“ nimmermehr hätte komponiren können, und daß er speziell mit diesem Meisterwerke auf den Schultern Cimarosas steht, der schon 1773, also zwölf Jahre vor der „Hochzeit des Figaro“, das Ensemble in die dramatische Aktion der Oper eingeführt hatte.

Von diesen schwer zu entwirrenden Wechselbeziehungen abgesehen, die nicht wenig zu der unsicheren Schätzung Cimarosas beigetragen haben, bleibt genug übrig, was uns für die Oper des Italieners im hohen Grade interessirt. Wir brauchen nicht einmal Mozart aus den Augen zu verlieren, um uns an Cimarosa zu entzücken. Eine deutliche Vorstellung von der Persönlichkeit des Komponisten werden wir freilich aus seiner Musik nicht gewinnen, sofern wir dem modernen Subjektivismus den Gefallen erweisen wollen, darauf auszugehen. Ueberall spüren wir die Gegenwart eines vornehmen Geistes, der sich der näheren Betrachtung nur deshalb entzieht, weil er ohne Rest in seinen Objekten aufgeht. Dieser feine und doch starke, leicht bewegliche und doch niemals von seinem Ziele abschweifende Geist bildet, ohne sich anzustrengen, stellt

Digitized by Google

dar, ohne zu reflektiren. Kein anderes Band als das rein schöpferische Vergnügen verknüpft ihn mit den Gestalten seiner Phantasie. Er will weder nützen, noch schaden, weder belehren, noch verführen, ja selbst das heitere Gefallen, das er erregt, scheint nicht in seiner Absicht zu liegen. Den Figuren, welche der Dichter des Textes ihm als kalte und starre Artefakte der traditionellen Schablone übergeben hat, bläst er den lebendigen Odem der Musik ein, und sie stehen auf und wandeln. Mit bewundernswürdiger Kunstfertigkeit ist die Grenze verwischt, welche die typische Grundform von ihrer sinnlichen Materialisation trennt. Hinter den Personen des Librettos, die erst auf weiten Umwegen die italienische Bühne erreicht haben, verstecken sich die Charaktermasken der commedia dell' arte, und die zwischen ihnen sich entwickelnde Handlung beruht im Wesentlichen auf dem Kombinationsspiele der Stegreif-Komödie. Aber Cimarosa giebt der nichtigen Posse eine gemüthliche Exposition, streift den Figuren die Larven vom Gesichte und vertauscht das Erzwungene mit dem Natürlichen. Man beachte nur, wie genau seine Musik zwischen den Einzelnen unterscheidet, ohne die Freiheit ihrer Bewegungen zu hemmen, wie deutlich sie die Gruppen der zusammengehörigen Parteien auseinanderhält, ohne die ungezwungene Vereinigung aller zu hintertreiben, und wie sicher sie jede Gelegenheit ergreift, welche sich einer mehr als oberflächlichen Charakteristik darbietet, ohne sich im Nebensächlichen zu verlieren. Gleich das erste, zartere Saiten der Empfindung berührende Duett der heimlich Vermählten sagt dem Zuhörer, daß er nicht nur den gewöhnlichen dummen Schnickschnack zu erwarten hat. Mit dem pudelnärrischen Geronimo poltert das komische Verhängniß in Person herein. Die unermeßliche Wichtigkeit, welche ein derartiger beschränkter und eingebildeter Emporkömmling seinen Aeußerungen beizulegen pflegt, wird durch die wuchtigen Schritte des Andante maestoso hinlänglich gekennzeichnet. Dabei deutet die Musik mit ihren eleganten Vorschlägen auf den kavalieren Anstrich hin, den der vierschrötige Mastbürger sich so gern geben möchte; im Allegro geht seine wahre Natur sogleich mit ihm durch. Das zierliche Frauen- und Zankterzett, eines der köstlichsten Stücke, welche die komische Oper überhaupt besitzt, legt den Schwerpunkt in die Situation und klärt uns zugleich über die häuslichen Verhältnisse Geronimos auf, ohne daß wir es gewahr werden. Fidalmas lächerliche Seiten zu beleuchten, verspart sich der Komponist für eine eigene Arie mit dem Refrain: „Mà con un marito via meglio si stà“. Die verschämte Heirathslust einer Dame von gewissen Jahren kann nicht drolliger besungen werden. Nach dem erst im verlegensten Pianissimo gleichsam versuchsweise vorgebrachten Refrain zwei Mal eine Pause eintreten zu lassen, kann nur einem Genie einfallen. Die ver-

Digitized by Google

Mus 242.77.(2),

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JAN 23 1956

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalt des zweiten Bandes.

Abtheilung B.

Italienische Opern.

		Seite
43.	Cimarosa, Die heimliche Ehe	3
44.	Cherubini, Medea	9
45.	„ Der Wasserträger	14
46.	Donizetti, Belisar	17
47.	Spontini, Die Vestalin	21
48.	Verdi, Othello	26
49.	„ Falstaff	32
	Portrait Verdi.	
50.	Boito, Mefistofele	38
51.	Smareglia, Der Vasall von Szigeth	46
52.	„ Cornelius Schut	54
53.	Mascagni, Cavalleria rusticana	59
54.	„ Freund Fritz	65
55.	„ Die Rantzau	70
	Portrait Mascagni.	
56.	Leoncavallo, Pagliacci	76
57.	„ Die Bohème	81
	Portrait Leoncavallo.	
58.	Tasca, A Santa Lucia	85
59.	Puccini, Die Bohème	90

Abtheilung C.

Französische und spanische Opern.

60.	Boieldieu, Johann von Paris	99
61.	„ Rothkäppchen	103

Digitized by Google

Seite
62. Berlioz, Beatrice und Benedict 106
63. Bizet, Djamileh 111
Portrait Bizet.
64. Massé, Jeanettens Hochzeit 115
65. Délibes, Der König hats gesagt 119
66. Massenet, Der Cid 126
67. „ Manon Lescaut 131
68. „ Werther 136
69. „ Das Mädchen von Navarra 143
Portrait Massenet.
70. Messager, Chevalier d'Harmental 147
71. Breton, Die Liebenden von Teruel 152

Abtheilung D.

Böhmische und russische Opern.

72. Smetana, Die verkaufte Braut 161
73. „ Der Kuß 166
74. „ Das Geheimniß 170
75. „ Dalibor 174
Portrait Smetana.
76. Tschaikowsky, Onegin 178
Portrait Tschaikowsky.
77. Dvorak, Der Bauer ein Schelm 183

Digitized by Google

B.

Italienische Opern.

Digitized by Google

Digitized by Google

„Die Heimliche Ehe".

Von Domenico Cimarosa.

In neuer Bearbeitung.

(1884.)

In der Geschichte der Oper tauchen Erscheinungen auf, die eines ununterbrochen fortlaufenden Kommentars bedürften, wenn sie richtig erkannt und verstanden werden sollten. Die weit von einander abweichenden Urtheile, welche Domenico Cimarosas „Il matrimonio segreto" zu verschiedenen Zeiten erfahren hat, lassen sich nicht nur auf die mannigfachen Wandlungen zurückführen, denen der öffentliche Geschmack unterworfen ist, sondern suchen nach einem tieferen, im Wesen der Sache verborgenen Grunde der Erklärung. Wie kommt es, daß gerade diesem scheinbar so bescheidenen und leicht wiegenden Werke die Kraft verliehen war, die größten Schöpfungen des Genies bei Seite zu drängen, während es wieder nicht stark genug erschien, gegen den Anprall alltäglicher und unbedeutender Waare sich zu behaupten? Daß die komische Oper des alten Italieners den Meisterwerken Mozarts ernstliche Verlegenheit bereiten konnte, vernehmen wir heut mit demselben ungläubigen Erstaunen, wie wir andererseits die Geringschätzung nicht begreifen, mit welcher man die „Heimliche Ehe" später in verhältnißmäßig dürren und unfruchtbaren Perioden abgefertigt hat. Das Räthsel liegt unserer Meinung nach hauptsächlich in der vollkommenen Unpersönlichkeit des Werkes, welche ebenso anziehen wie abstoßen muß, je nachdem sie auf verwandte oder entgegengesetzte Strömungen der musikalischen Literatur trifft. Und diesem Umstande verdankt die Oper auch ihr ewiges Leben, das wie blanker Sonnenschein aus jeder Spalte ihrer Partitur hervorbricht. Selbst eine kleine Sonne, lächelt sie, gleich dem himmlischen Gestirn, über grüne Knospen und welke Blätter in unerschütterlichem ruhigem Glanze fort, und wenn sie einmal untergeht, ist es nur, um bald wieder in neuer Glorie aufzustehen.

Digitized by Google

Cimarosa hat die „Heimliche Ehe“ 1792 in Wien komponirt, als er, von der scharfen Luft des russischen Winters angegriffen, sich vom Petersburger Hof verabschiedet hatte, um wärmere Gegenden aufzusuchen. Wien sollte für ihn nur eine Mittelstation auf dem Wege nach dem heimathlichen Italien sein; dorthin zog es den Sohn des Südens mit desto mächtigerer Gewalt zurück, je näher er sich dem Ziele seiner Sehnsucht fühlte, und auch die zehntausend Gulden, mit welchen Kaiser Leopold seine Hofkapellmeisterstelle dotirte, vermochten ihn nicht zum Bleiben zu bewegen. Ein volles Jahr aber hat er sich doch in Wien aufgehalten, und mit behaglichen Zügen hat er das Glück genossen, nach dem ein Würdigerer vor ihm Zeit seines kurzen mühseligen Lebens umsonst geschmachtet. Es erfüllt uns mit bitterer Wehmuth, wenn wir des grausamen Hohnes gedenken, mit dem das Schicksal die selbstlosen Ansprüche eines Mozart abgefertigt hat. Dem Komponisten des „Figaro“ und „Don Juan“ gelang es erst kurz vor seinem frühen Tode, einen sicheren Posten zu gewinnen, der ihm aber nicht den zehnten Theil von dem einbrachte, was dem hergereisten Fremden in den Schooß geworfen wurde. Cimarosa schnitt die Aehren ab, die Mozart gesäet, und nahm von dem Platze Besitz, den ihm jener erobert hatte. Als ob es der Wille einer grausamen Vorsehung so hätte fügen wollen, folgten die Triumphalien des Einen den Exequien des Andern fast auf dem Fuße, und „Il matrimonio segreto“ verschlang im Augenblicke die liebevolle Erinnerung an die Meisterwerke des großen Todten. So außerordentlich war der Enthusiasmus, den die neue Oper hervorbrachte, daß der Kaiser sie am ersten Abende zwei Mal hintereinander aufführen ließ, wobei er glücklicherweise in seinem ästhetischen Eifer nicht vergaß, die Sänger durch eine ausgiebige kulinarische Zwischenaktsmusik bei guter Laune zu erhalten. Angesichts dieser denkwürdigen Ueberlieferung mag es für die zu Mozart reuig wieder zurückgekehrte Nachwelt seine Schwierigkeiten haben, die Verdienste der beiden Komponisten gerecht und zuverlässig gegen einander abzuwägen.

Ist Mozart zu Cimarosas Gunsten verkleinert worden, so wird uns die Versuchung nahe gelegt, das Umgekehrte zu thun. Und dies umsomehr, als die „Heimliche Ehe“, welche sieben Jahre nach „Figaros Hochzeit“ entstanden ist, auf Kosten der älteren Oper ein Leben aus zweiter Hand zu führen scheint. Der Historiker aber soll durch persönliche Motive, mögen sie immerhin den lautersten und edelsten Gefühlen entstammen, sich nicht gefangen nehmen lassen, und auch dem Scheine darf er nicht trauen, den Cimarosa, was die Ursprünglichkeit seiner Oper anbetrifft, gegen sich hat. Wer in Otto Jahns Mozart-Biographie den Namen Cimarosa sucht, wird überrascht sein, ihn immer nur ganz nebenher an untergeordneter Stelle genannt zu finden. Und doch ist der

Digitized by Google

Einfluß, den vor anderen damaligen italienischen Komponisten Cimarosa auf Mozart ausgeübt haben muß, so deutlich zu erkennen, daß wir für die Unterlassungssünde des berühmten Biographen kaum eine Entschuldigung wissen, hinter derselben eher (vielleicht mit Unrecht) eine Absichtlichkeit vermuthen. Aber wie Mozarts „Cosi fan tutte“ und „Figaro“ auf Cimarosa zurückweisen, so deutet wieder die „Heimliche Ehe“ mit Fingern auf Mozart hin, und die nahe Verwandtschaft mit „Figaros Hochzeit“ steigert die Vermuthung zur Gewißheit, daß, falls Mozart und Cimarosa hier nicht etwa aus einer gemeinsamen dritten Quelle geschöpft haben, der Italiener sich das deutsche Werk genau zu eigen gemacht hat, bevor er an die Komposition der „Heimlichen Ehe“ ging. Möglicherweise glückt es noch der historischen Spezialforschung, in einer der zahlreichen früheren Opern Cimarosas oder unter den Werken Paisiellos und Piccinis die gemeinschaftliche Mutter für die beiden feindlichen Schwestern zu entdecken. Heißt es aber: La recherche de la maternité est interdite, so bleibt uns nichts übrig, als den vertrauten Umgang Cimarosas mit der Muse Mozarts vorauszusetzen. Warum soll auch der Italiener seinen Wiener Aufenthalt nicht dazu benutzt haben, eine so interessante und fruchtbare Bekanntschaft zu machen? Die Partitur des „Figaro“ lag aufgeschlagen vor ihm da, und wenn er in sie hineinblickte, so meinte er vielleicht anfangs in einen Spiegel zu sehen, der ihm die eigenen Züge zurückstrahlte, bis er merkte, wie sein Bild allmählich fremde Farben und fremden Ausdruck gewann und endlich in ein anderes, ihm unbekanntes, aber höchst sympathisches überging. Merkwürdig! Je länger er hineinschaute, desto weiter verlor er sich aus den Augen; aber als er sich anschickte, die Umrisse des Gesehenen festzuhalten, fand er sich selbst wieder.

Wenn die auffallende Aehnlichkeit zwischen Mozart und Cimarosa nur jene äußeren Manieren anbeträfe, mit welchen Beide als Männer von Welt und Erfahrung der damaligen Sitte ihren Tribut zollten, so wäre kein Aufhebens von der Sache zu machen. Auch unserer anscheinend in höchster Freiheit sich bewegenden Musik, welche seit Beethoven in Rhythmik, Harmonik und Melodik sich von dem geheiligten Brauch der Väter gewaltsam emanzipirt hat, wird man den Stempel ihrer Zeit einmal anmerken. Aus den Trümmern der alten Form baut sich die neue auf, der Geist zerbricht die Schranken nur, um andere an ihre Stelle zu setzen, und selbst das größte Genie kann ohne die Konvenienz nicht bestehen; es hat nur den Vorzug, sein eigener Gesetzgeber zu sein. Anders aber verhält es sich im vorliegenden Falle. Zwei so charakteristische Ensemblesätze, wie das Terzett und das Finale im ersten Akte der Oper Cimarosas, möchten wir nicht gerne für die Wiederholung

Digitized by Google

eines geschickten Nachahmers ausgeben. Und doch sind sie ohne die bezüglichen Vorbilder in „Figaros Hochzeit“ kaum zu denken. Dieselbe leitende Idee, dieselbe Anlage, dieselbe Ausführung, bis in Einzelnes hinein! Die sich in kanonischen Imitationen aufbietenden Stimmen der Streitenden, ihre ironischen Respektsbezeigungen (Terzett), die mit feiner Berechnung vorbereiteten dramatischen Effekte, das künstlich aufgehaltene und verzögerte, dann aber mit doppelter Wucht einfallende Zusammenwirken der zum Sextett sich vereinigenden Sänger (Finale) berühren sich an unzähligen Stellen mit dem Duett zwischen Susanne und Marcelline, sowie mit dem ersten Finale des „Figaro“, dem kunstvollsten aller Mozartschen Ensembles. Um einige besonders frappante musikalische Pendants hervorzuheben, erinnern wir an das „Andiam subito à vedere“ (Cimarosa) gegenüber dem „Deh Signor, nol contrastate“ (Mozart) — beide sind Vokalquartette — an das „Nò indegno traditore“ gegenüber dem „Esciomai, garzon malnato“, sowie an den lustigen Rechenschaftsbericht der Frauen in der „Heimlichen Ehe“ gegenüber der Aussage der Belastungszeugen im „Figaro“, ein komischer Effekt, der von Rossini in seinem „Barbier“ mit dem Appell an die Wache noch weiter ausgebeutet wird. Die Uebereinstimmung zwischen Cimarosa und Mozart geht hier so weit, daß sie den Uebersetzer des Textes verleitet hat, bei der dritten Wiederholung der Phrase die Worte des Basilio: „Ich erscheine hier als Zeuge“ der Fidalma in den Mund zu legen, obwohl im Original von einer Zeugenschaft nicht die Rede ist. Geben wir also Mozart die ihm gebührende Ehre, so wollen wir doch nicht vergessen, daß er, ohne von den Errungenschaften der neapolitanischen Opera buffa Gebrauch zu machen, seinen „Figaro“ nimmermehr hätte komponiren können, und daß er speziell mit diesem Meisterwerke auf den Schultern Cimarosas steht, der schon 1773, also zwölf Jahre vor der „Hochzeit des Figaro“, das Ensemble in die dramatische Aktion der Oper eingeführt hatte.

Von diesen schwer zu entwirrenden Wechselbeziehungen abgesehen, die nicht wenig zu der unsicheren Schätzung Cimarosas beigetragen haben, bleibt genug übrig, was uns für die Oper des Italieners im hohen Grade interessirt. Wir brauchen nicht einmal Mozart aus den Augen zu verlieren, um uns an Cimarosa zu entzücken. Eine deutliche Vorstellung von der Persönlichkeit des Komponisten werden wir freilich aus seiner Musik nicht gewinnen, sofern wir dem modernen Subjektivismus den Gefallen erweisen wollen, darauf auszugehen. Ueberall spüren wir die Gegenwart eines vornehmen Geistes, der sich der näheren Betrachtung nur deshalb entzieht, weil er ohne Rest in seinen Objekten aufgeht. Dieser feine und doch starke, leicht bewegliche und doch niemals von seinem Ziele abschweifende Geist bildet, ohne sich anzustrengen, stellt

Digitized by Google

dar, ohne zu reflektiren. Kein anderes Band als das rein schöpferische Vergnügen verknüpft ihn mit den Gestalten seiner Phantasie. Er will weder nützen, noch schaden, weder belehren, noch verführen, ja selbst das heitere Gefallen, das er erregt, scheint nicht in seiner Absicht zu liegen. Den Figuren, welche der Dichter des Textes ihm als kalte und starre Artefakte der traditionellen Schablone übergeben hat, bläst er den lebendigen Odem der Musik ein, und sie stehen auf und wandeln. Mit bewundernswürdiger Kunstfertigkeit ist die Grenze verwischt, welche die typische Grundform von ihrer sinnlichen Materialisation trennt. Hinter den Personen des Librettos, die erst auf weiten Umwegen die italienische Bühne erreicht haben, verstecken sich die Charaktermasken der commedia dell' arte, und die zwischen ihnen sich entwickelnde Handlung beruht im Wesentlichen auf dem Kombinationsspiele der Stegreif-Komödie. Aber Cimarosa giebt der nichtigen Posse eine gemüthliche Exposition, streift den Figuren die Larven vom Gesichte und vertauscht das Erzwungene mit dem Natürlichen. Man beachte nur, wie genau seine Musik zwischen den Einzelnen unterscheidet, ohne die Freiheit ihrer Bewegungen zu hemmen, wie deutlich sie die Gruppen der zusammengehörigen Parteien auseinanderhält, ohne die ungezwungene Vereinigung aller zu hintertreiben, und wie sicher sie jede Gelegenheit ergreift, welche sich einer mehr als oberflächlichen Charakteristik darbietet, ohne sich im Nebensächlichen zu verlieren. Gleich das erste, zartere Saiten der Empfindung berührende Duett der heimlich Vermählten sagt dem Zuhörer, daß er nicht nur den gewöhnlichen dummen Schnickschnack zu erwarten hat. Mit dem pudelnärrischen Geronimo poltert das komische Verhängniß in Person herein. Die unermeßliche Wichtigkeit, welche ein derartiger beschränkter und eingebildeter Emporkömmling seinen Aeußerungen beizulegen pflegt, wird durch die wuchtigen Schritte des Andante maestoso hinlänglich gekennzeichnet. Dabei deutet die Musik mit ihren eleganten Vorschlägen auf den kavalieren Anstrich hin, den der vierschrötige Mastbürger sich so gern geben möchte; im Allegro geht seine wahre Natur sogleich mit ihm durch. Das zierliche Frauen- und Zankterzett, eines der köstlichsten Stücke, welche die komische Oper überhaupt besitzt, legt den Schwerpunkt in die Situation und klärt uns zugleich über die häuslichen Verhältnisse Geronimos auf, ohne daß wir es gewahr werden. Fidalmas lächerliche Seiten zu beleuchten, verspart sich der Komponist für eine eigene Arie mit dem Refrain: „Mà con un marito via meglio si stà". Die verschämte Heirathslust einer Dame von gewissen Jahren kann nicht drolliger besungen werden. Nach dem erst im verlegensten Pianissimo gleichsam versuchsweise vorgebrachten Refrain zwei Mal eine Pause eintreten zu lassen, kann nur einem Genie einfallen. Die ver-

Digitized by Google

liebte Matrone scheint jedesmal einen Widerspruch zu erwarten, vor dem sie insgeheim zittert; da aber Lisetta ausgewitzt genug ist, nicht zu widersprechen, bricht Fidalma, als wäre sie ihres Glückes sicher, endlich in ihr „via meglio si stà“ aus. Im Sextett stellt sich der Prahlerei und Großmannssucht des aufgeblasenen Geronimo der selbstgewisse Dünkel und die fadenscheinige Würde des auf eine reiche Heirath ausgehenden Grafen Robinson gegenüber; vor dem protzigen Parvenue erscheint der mit Pauken und Trompeten einherstolzirende windige Kavalier als sein würdiges Seitenmuster. Nach den ersten vier Takten, die dieser geckenhafte Gentiluomo singt, wissen wir schon, daß er ein Esel ist, sind seelenvergnügt darüber, daß ihn die muntern Weiberchen so schnöde abfahren lassen, und haben auch nichts dagegen, daß er schließlich die hochmüthige Lisetta erwischt. In ihrer Arie giebt Karolina dem Grafen den zierlichsten Korb, mit dem jemals ein alberner Liebhaber heimgeschickt worden ist, und das taktvolle Benehmen des klugen Bürgermädchens erscheint als ein blutiger Hohn auf das plumpe Entrée des Grafen. Auch hier bewährt die gehaltene Pause ihre komische Kraft: „Eine große Dame werden — nein, Herr Graf, das will ich nicht.“ Wenn wir an dem schon erwähnten Finale, das trotz seiner vielen Unterabtheilungen die höhere Einheit nicht vermissen läßt, den leichten Fluß und die ungekünstelte Schönheit seiner Melodien besonders rühmen wollten, begingen wir an den übrigen Nummern der Oper ein Unrecht.

Auch den zweiten Akt könnten wir Schritt für Schritt verfolgen und würden noch oft auf offenkundige und verborgene Vorzüge des Werkes zu verweisen haben, wenn auch die Ausbeute im Ganzen keine so reiche wäre, wie die des ersten Aktes. Das drastische Duett der beiden Bässe ist über jedes Lob erhaben; derb, ohne gemein zu sein, verbindet es ausgelassenſten Humor mit der gewähltesten Form und schwelgt geradezu im geistreichen Wechsel beschwingter Rhythmen. An der herrlichen Tenor Arie „Priache spanti in ciel l'aurora“ aber dürfen wir nicht vorübergehen, ohne diesem erlesenen Meister- und Musterstücke lyrisch-dramatischer Gesangs-Komposition unseren Respekt zu bezeigen. Aus der getragenen Melodie des Andante, welche über den sanft bewegten Achteltriolen der Begleitung unruhig auf- und niederwogend dahinschwebt, bricht die verschwiegene Sehnsucht eines liebenden Herzens mit vollen Tönen heraus. Alle die Gefühle, welche der arme Paolino während der bisher verflossenen Zeit seiner heimlichen Ehe in sich verschließen mußte, kommen hier auf einmal zum Vorschein und würden zur mächtigen Flamme auflodern, wenn nicht der quälende Gedanke an die Gefahren der bevorstehenden Entführung die Gluth dämpfte. Erst das Allegro nimmt eine siegessichere Haltung an

Digitized by Google

und berauscht sich an der Freude des Gelingens. Die Wiederherstellung dieses und anderer köstlicher Stücke verdanken wir der treuen Fürsorge des Mannes, welcher sich des von allen guten Geistern verlassenen Werkes mit aufopfernder Liebe angenommen hat. Herr J. N. Fuchs ist der Oper Cimarosas ein zweiter Vater geworden, und die künstlerische Ausstattung, die er seinem Adoptivkinde gegeben, verheißt diesem eine sorgenfreie Zukunft. Der Text, welchen Fuchs einer gründlichen Revision unterzogen und nach Maßgabe nothwendiger Kürzungen des musikalischen Theiles verändert hat, empfiehlt sich im Ganzen durch Präzision und Treue des Ausdruckes. Nur gegen eine Stelle haben wir schwerer wiegende Bedenken vorzubringen und bitten im Interesse des Originals um Abhilfe. Die ironische Verbeugung, welche das erste Thema des Frauenterzetts macht, darf vom Uebersetzer nicht ignorirt werden. „Nur sachte, Frau Gräfin" sagt in seiner Allgemeinheit gar nichts; im Italienischen heißt es in genauer Uebereinstimmung mit den Komplimenten der Musik: „Le faccio un inchino, Contessa". Auch das „per altro", welches den Uebergang von simulirtem Ernst zum lachenden Scherz bezeichnet, verdient berücksichtigt zu werden. Mit den Strichen der musikalischen Redaktion, welche hier ein unbedeutendes Ganzes, dort einen allzu üppig überwuchernden Theil beseitigt hat, sind wir nicht nur einverstanden, sondern möchten die Kürzungen, wenn möglich, noch weiter ausgedehnt wissen. Das Duett zwischen Paolino und dem Grafen kann ohne Bedenken sofort geopfert werden. Die größte Mühe hat Fuchs auf die Rezitative verwendet, die in ihrer gegenwärtigen Form einen wesentlichen Bestandtheil der Oper bilden. Sie werden den Puristen kränken, dem Besucher des Theaters aber, welchem der gesprochene Dialog bei der Ungelenkigkeit unserer Sänger ebenso verhaßt ist, wie das indifferente, ein modernes Ohr nicht befriedigende Secco-Rezitativ, durchaus willkommen sein. Fuchs hat sich an der feinsinnigen Oberon-Bearbeitung Franz Wüllners ein gutes Beispiel genommen; gleich jenem belebt er das Rezitativ mit thematischen, dem Werke entlehnten Bestandtheilen, doch ohne in der Instrumentation über das Streichquartett hinauszugehen. Ein sehr geschickt nach Motiven des ersten Finales kontrapunktisch ausgearbeiteter Entr'akt leitet zum zweiten Akte hinüber.

„Medea".

Von Luigi Cherubini.

(1880.)

Von Zeit zu Zeit erwacht in unseren Theaterdirektionen ein dunkles historisches Gefühl, das, an längst verlorene, von der modernen Bühne

Digitized by Google

gänzlich verschwundene Traditionen wie an goldene Jugendtage sich erinnernd, in der Aufführung eines von Allen gepriesenen und heilig gehaltenen, thatsächlich aber nur von sehr Wenigen näher gekannten Werkes zum Ausdruck zu kommen pflegt. Im Schauspiele giebt es dann gewöhnlich eine griechische Tragödie, etwa die „Antigone“ oder den „Oedipus“ des Sophokles, in der Oper ein Gluckſches Musikdrama, „Armida“, „Iphigenia“ oder „Orpheus“. Besonders fühlt man an Hofbühnen, welche doch auf vornehmen Ton halten müssen, dergleichen ästhetische Gewissensbisse, und die mit dem Aufgebot aller technischen Hilfsmittel vollzogene Neuszenirung eines verschollenen klassischen Stückes bildet das vielgepriesene „hervorragendste Ereigniß der Saison“. Der Verlauf, den diese edlen Bestrebungen nehmen, ist immer derselbe. Vor der Aufführung spricht alle Welt von dem zu erwartenden idealen Kunstgenusse, nach der Aufführung tritt ein unheimliches, kühles Stillschweigen ein. Das Publikum hat seiner höheren Bildung das schuldige Opfer gebracht und sich einen Abend respektvoll gelangweilt, der Unsterbliche wird wieder zu den Todten gelegt, und nur der große Name klingt leise im Gedächtnisse der Menschheit fort. Direktoren und Theaterbesucher tragen ihre Absolution für begangene und noch zu begehende Sünden mit dem stolzen Bewußtsein ihrer außerordentlichen Leistung nach Hause und man kehrt mit fröhlicher Sorglosigkeit und verdoppeltem Behagen zu den bequemen Genüssen des Tages, zur französischen Sittenkomödie, zur italienischen Oper und zum Ballet zurück.

Darüber klagen zu wollen, wäre unnütz, dagegen zu eifern, thöricht; denn am Weltlaufe läßt sich nichts ändern. Es genügt, die Thatsachen festzustellen und über den Grund derselben nachzudenken. Sobald die kontinuirliche Wechselwirkung zwischen dem Kunstwerk und der Oeffentlichkeit einmal unterbrochen worden ist, lassen intimere Beziehungen zwischen beiden sich schwerlich so bald wieder herstellen. Die Umkehr zu einer anderen Stilweise kann keine willkürliche sein; soll sie als lebendige Kraft fruchtbringend wirken, so muß sie aus dem innersten Gefühle des Zeit- und Volksgeistes hervorgehen. Nicht einmal der reproduzirende Künstler ist im Stande, sich in die Weise älterer Meister einzuleben, von denen er durch andere Aufgaben und Ziele getrennt worden ist. Wenn heute z. B. Mozarts Opern vom Repertoire abgesetzt würden und nach einer Unterbrechung von mehreren Jahrzehnten plötzlich wieder aufgenommen werden sollten, so verstünde sie wahrscheinlich Niemand mehr zu singen, und sie würden einen nicht weniger seltsamen Eindruck hervorbringen als die jüngste Aufführung der „Medea“. Die lockeren Beziehungen, in welchen Cherubini als Opernkomponist zur Musik der Gegenwart steht, trennen ihn vom allgemeinen Geschmack.

Digitized by Google

anstatt ihn mit demselben zu verbinden. Wären Künstler und Publikum an Gluck und seine Schule gewöhnt, und besäßen die deutsch-französischen Klassiker des vorigen Jahrhunderts einen dauernden Ehrenplatz im Repertoire der Hofoper, so würde die Wiederaufnahme des Cherubinischen Meisterwerkes kein verunglücktes Experiment, sondern eine gelungene künstlerische That von Bedeutung gewesen sein.

Mit der „Medea" sind mehrfach Wiederbelebungsversuche gemacht worden, die immer zu dem gleichen Resultat geführt haben. Nach der ersten Aufführung in Berlin (1800) blieb die Oper zwölf Jahre, dann sogar sechzig Jahre liegen, und auch im Jahre 1872 war ihr Erscheinen ein vorübergehendes. Das Gastspiel der Ziegler, die in Grillparzers Tragödie Triumphe feierte, führte auf die Oper zurück, von welcher der Dichter Anregung zu einem seiner gewaltigsten Stücke empfangen hatte; man freute sich, Oper und Drama mit einander zu vergleichen und gab dabei dem Dichter unbedenklich den Vorzug. Für Wien hat Cherubini die „Medea" eigenhändig überarbeitet und durch viele Kürzungen das Werk seinen Verehrern annehmlich gemacht, die es auch 1814 mit großem Beifall empfingen. Die Nähe Grillparzers ist heute Cherubini ebenso gefährlich, wie es das Gegenüber der beiden Medeen für die Sängerin ist. Trotzdem sind wir der Meinung, daß der von Cherubini und Grillparzer behandelte Stoff der Oper weit mehr zusagt als die Tragödie. Welche Mühe hat der Dichter aufgewendet, um die fünf Akte zu füllen, und wie überwiegt das Stimmungsvolle und Psychologische die eigentliche Handlung! Hätte Etienne Framery, der Verfasser des französischen Textes, an Stelle der Corneilleschen Tragödie Grillparzers Stück benützen können, so wäre „Medea" eines der besten und dankbarsten Opern-Libretti geworden. Sind die Gegensätze Kreusas und Medeas, der holden Griechin und der wilden Barbarin, die an Elsa und Ortrud erinnern, nicht echt musikalisch empfunden? Und wie verwendbar wäre das Motiv mit dem Liede, welches die Ungelehrige von der in den schönen Künsten Erfahrenen vergebens zu lernen versucht! Jason ist ein geborener Heldentenor, der seine Charakterschwäche mit den schönsten Arien bemänteln könnte. Die Erinnerungen an seine in Korinth verlebte Jünglingszeit und seine Jugendliebe schmachten nach Melodien. Durch die liebenswürdige Kreusa käme obendrein ein sanftes freundliches Element in die Oper, und das herbe Gesicht der tragischen Tonmuse Cherubinis würde die schmalen Lippen zu einem Lächeln verziehen, das ihm nicht übel stehen müßte.

Hiermit berühren wir gleich den empfindlichsten Punkt des Werkes. Seine Stärke ist zugleich seine Schwäche. Der ungeheuer tiefe Ernst der Musik wirkt auf die Dauer einförmig und ermüdend. Wie eine

Digitized by Google

schlanke Reihe antiker Säulen stehen die verschiedenen Instrumental- und Vokalsätze neben einander, aber den Säulen fehlt der blaue Himmel, welcher ihren strengen Formen zur Folie dient. Man glaubt in eine finstere Wetternacht hineinzusehen, wo nur Blitze die Gegend jäh und plötzlich erhellen, und kein warmer Sonnenblick die leuchtenden Farben zum Vorschein bringt. Schwer und ernst bewegt sich der Rhythmus fort. Nur zwei unter den fünfzehn Nummern der Oper gehen im Dreivierteltakt, das von Gluck inspirirte, innig empfundene Larghetto- (F-dur): „Sieh' die Gattin vor dir", und der etwa fünfzig Takte währende, vom Viervierteltakt unterbrochene A-dur-Satz im Brautzug des zweiten Aktes. Alles Uebrige hält sich an den zweitheiligen Takt, der ausschließlich zwischen vier und zwei Vierteln abwechselt. Die erwähnte Arie und der Chor: „Blicke, Hymen, herab", berühren demzufolge den rhythmischen Sinn des Zuhörers so lebhaft, daß er glaubt, Cherubini sei aus dem Charakter seines Gegenstandes herausgefallen und fange an, leichtfertig zu tändeln. Und doch ist er derselbe geblieben, und nur der Taktwechsel brachte zwei Mal die überraschende Wirkung hervor. Je eigensinniger und konsequenter die Grundstimmung des Gesammt-Charakters vom Komponisten eingehalten wird, desto mehr müssen die unterscheidenden Merkmale in der Einzel-Charakteristik sich abschwächen. Und in der That finden wir überwiegend graduelle Unterschiede und fast gar keinen prinzipiellen. Man könnte die Medea die vierfach gesteigerte Dirke (Kreusa) nennen, und außer den musikalischen Attributen einer priesterlich-königlichen Würde wird man dem Kreon im Gegensatz zu Jason auch nicht viel von seiner überlegenen Hoheit anmerken; denn Jason bedient sich derselben pathetischen Breite. Diese Konformität und Unpersönlichkeit des musikalisch Dargestellten giebt den Figuren etwas Starres, Unabänderliches, Typisches, wie es viele Bildwerke der antiken Kunst an sich tragen, und setzt sie in den lebhaftesten Widerspruch zu der modernen Anschauung und Behandlung, welche ihnen nicht allein das Publikum, sondern auch die Darsteller entgegen bringen. Dadurch entsteht ein neues Mißverhältniß zwischen dem Werk und Denen, die da geben und empfangen sollen. Solche Mängel würden allerdings gehoben werden, wenn alle Theile mit dem Stile des Meisters vertraut wären und ihr ganz anders geartetes und erzogenes Bewußtsein ihm anzupassen vermöchten. Die goldene Mitte zwischen Oratorium und Oper, in welcher die „Medea" sich bewegt, dürfte von der Darstellung nicht aus den Augen gelassen werden. Weder zu viel Starrheit, noch zu viel Beweglichkeit! Zu beiden verführt das Werk und beide sind hier vom Uebel. Selbst die äußerste Leidenschaft überschreitet bei Cherubini niemals die Höhe einer würdigen Gemessenheit,

Digitized by Google

wie andererseits das ruhigste Genügen nicht in Theilnahmslosigkeit versinkt. Weder die Grazie noch die Furie wird die Eurhythmie ihres Wesens jemals vergessen.

Unter veränderten Voraussetzungen würde höchst wahrscheinlich die „Medea“ auch heute noch trotz ihrer offenkundigen Gebrechen bühnenfähig sein, und wir trügen dann, anstatt uns einzelne musikalische Schönheiten aufzusuchen, einen vollkommenen Kunstgenuß davon. Wir staunen über die Formenschönheit und das Ebenmaß ihres musikalischen Baues, sind überrascht von der meisterhaften Instrumentation, die mit den einfachsten Mitteln die größten Effekte hervorbringt, freuen uns vieler melodischen Gedanken, bewundern die Ensemble- und Chorsätze und räumen dem Komponisten den Ehrenplatz zwischen Gluck und Haydn ein, den er sich selbst gewählt hat. Die Ouverture wird immer das schönste Stück der Oper bleiben; mit ihr korrespondirt der symphonisch gearbeitete düstere D-moll-Satz, welcher die Schrecken des in Gewittern sich ankündigenden Verhängnisses im letzten Akt einleitet. An dramatischer Gluth übertreffen die ersten Szenen desselben Aktes, in welchem Medea fast unausgesetzt die Bühne beherrscht, alles Vorhergehende. Unter den Ensemblesätzen ragen das von dem feierlichen Baß-Solo begonnene Gebet (F-dur) und die beiden großen Duette zwischen Medea und Jason im ersten und zweiten Akte, die Szene zwischen Kreon, Medea, Neris und der schon erwähnte Marsch und Chor im zweiten Akte hervor. Von den Sologesängen, welche nicht gerade die starke Seite des Komponisten sind, nennen wir die Arie der Dirke „Komm Hymen“, ferner Jasons um einen Ton heruntergeschraubtes Larghetto: „Ich bin frei“, und weiter Kreons Allegro „Zittre du“; das Transponiren und Punktiren war in Permanenz erklärt, und es wäre vielleicht am besten gewesen, die ganze Oper um einen oder zwei Töne herabzustimmen.

Von Dingelstedts Inszenirung sind wir wenig erbaut gewesen, Der Schluß der Oper war dunkel und verworren, gleich der auf der Bühne herrschenden Nacht. Wie Medea mit den Kindern, die sie doch nicht rauben, sondern tödten will, jedenfalls aber nicht weit vom Palast des Königs wegführen darf, in das wilde, hohe Felsengebirge kommt, läßt sich schwer begreifen. Die vielen fackelschwingenden Individuen, die sich unter das Volk mischen, sehen in der dicken Finsterniß eher Laternanzündern als Furien ähnlich. Das Original läßt Medea in einem feurigen Drachenwagen in die Luft fahren; hier weiß man nicht, ob sie oder die Anderen von den Erinnyen verfolgt werden soll. Medea hat im Sinne des Gedichtes als personifizirtes Verhängniß aufzutreten und ein Richter- oder Rächeramt zu übernehmen, zu welchem sie vermöge ihrer übernatürlichen Gewalten berufen ist. Bei den Unsterblichen wartet auch ihrer die Vergeltung.

Digitized by Google

Grillparzer hat dieses Motiv so schön vermenschlicht durch den Entschluß Medeas, dem delphischen Gotte das Vließ wiederzugeben und sich dem Spruche des Orakels zu stellen; Cherubini behält die alte Ueberlieferung bei. Verfehlt war auch die Dekoration im zweiten Aufzuge, welche zu groben Irrthümern Anlaß gab. Anstatt den Platz vor Kreons Palast, der den Ausblick in das Innere des naheliegenden Tempels eröffnen soll, vor uns zu sehen, glaubten wir durch einen unmöglichen, im ersten Stockwerke befindlichen Portikus in das Innere des Tempels selbst hinabgeführt zu werden, der nun wie eine Krypta im Keller zu liegen schien. In Griechenland liebte man das Licht und legte seine Tempel und Altäre so hoch wie möglich; erst das Mittelalter hat uns die romantische Dämmerung gebracht. Woher die verfallene Säule, hinter welcher Medea sich verbirgt, um die heilige Zeremonie zu belauschen, in die stattliche funkelnagelneue Halle gekommen, bleibt ebenfalls ein Räthsel. Neben dem Palast wäre sie eher zu rechtfertigen gewesen. Vielleicht sollte die Szene ein Atrium vorstellen; an Unklarheit ließ die Architektur jedenfalls nichts zu wünschen übrig. Auch die Menge von Trophäen, mit welchen die Argonauten einziehen, befremdet den Zuschauer; über die Brautschleppe Dirkes wird er sich nach den früher gemachten Erfahrungen nicht mehr wundern.

Wir hatten gehofft, Dingelstedt werde uns, wenn nicht die einfache und stilvolle Einrichtung der antiken Bühne, so doch wenigstens die Einheit des Ortes als erwünschteste Neuerung geben, welcher sich Cherubinis „Medea“, ohne dem Regisseur irgend eine ernstliche Verlegenheit zu bereiten, ganz ausgezeichnet angepaßt hätte. Die Chöre wären dann von selbst in den richtigen Schranken geblieben, und auch die Solisten hätten den klassischen Faltenwurf des musikalischen Gewandes nicht übersehen.

„Der Wasserträger“.

Von Luigi Cherubini.

(1887.)

Cherubinis „Wasserträger“ ist neu einstudirt in der Hofoper gegeben worden. Eine gründliche Aufbesserung des berühmten Meisterwerkes that dringend noth, wie Jeder zugeben wird, der einer der letzten Aufführungen jener Oper beigewohnt hat. Gerade Cherubini gegenüber sollte die musikalische Bühne der Gegenwart der größten Gewissenhaftigkeit und Pietät sich befleißigen. In dem reichen Schatze seiner dramatischen Kompositionen sind „Les deux journées“ der einzige

Digitized by Google

Edelstein, dessen Feuer unsere Blicke noch gefangen nimmt, und dieser kostbare Stein verdient denn auch als ein Kronjuwel der Oper angesehen und bewahrt zu werden. Von den übrigen Schöpfungen Cherubinis, welche bei ihrem ersten Erscheinen die Bewunderung und das Entzücken des Publikums erregt haben, wüßten wir so gut wie nichts, erinnerten uns ihre in den Konzertsaal übergegangenen Ouverturen nicht daran, daß die Namen „Lodoïska", „Medea", „Anakreon", „Abencerragen" und „Ali Baba" ebenso viele Meisterstücke der musikalisch-dramatischen Kunst bedeuten, welche in der Geschichte der Oper eine hervorragende Rolle spielen. Es würde sich gewiß verlohnen, und wäre es nur um des historischen Interesses willen, mit einem der genannten Werke neuerdings einen Versuch auf der Bühne zu wagen. Vor Allem käme dabei „Lodoïska" in Frage, die gewaltige Tochter der französischen Revolution, welche auf künstlerischem Gebiete einen ähnlichen Umschwung wie die damalige sozial-politische Bewegung herbeiführte.

Auch „Les deux journées", die 1800 zum ersten Male im Theater Feydeau aufgeführt worden sind, weisen nach der französischen Revolution zurück, allerdings nur wie der bunte Regenbogen, den die wieder entwölkte Sonne auf den schwarzen Hintergrund des abziehenden Gewitters malt. Das Volk, ermüdet und betäubt von den entsetzlichen Ereignissen der Schreckenszeit, besinnt sich auf seine ihm angeborene friedliche Bestimmung, und wie es gegen die übermüthigen Gewalthaber und gewissenlosen Unterdrücker der Freiheit sich empört hat, so nimmt es andererseits wieder für die unschuldigen Opfer seiner ausgearteten Umsturzpolitik Partei und beschützt sie vor der Blutgier der Usurpatoren, welche aus seiner eigenen Mitte hervorgegangen sind. Nicht wenig schmeichelt es ihm, daß es Gelegenheit findet, die alten Widersacher durch Edelmuth zu besiegen und zu zeigen, daß es trotz aller verabscheuungswürdigen Greuelthaten, zu welchen es von Wuth und Fanatismns sich hatte fortreißen lassen, doch menschlich genug denkt und fühlt, um den Einzelnen nicht mehr für die Verbrechen seines Standes verantwortlich zu machen. Der Wasserträger Micheli ist der Repräsentant dieses unverwüstlich gesunden Volkselementes. Im Schweiße seines Angesichts verdient der Redliche sein karges Brod, das seinen alten Vater und seine Familie knapp vor dem Verhungern bewahrt. Mit einem Schlage könnte er sich zum wohlhabenden Manne erheben, wenn er den hohen Preis verdienen wollte, der auf den Kopf eines vornehmen Aristokraten gesetzt ist. Aber, anstatt mit dem Blutgelde des Verräthers die reinen Hände zu beflecken, giebt er lieber den müheloſen Gewinnst dahin, verdächtigt sich selbst und setzt sogar sein und der Seinigen Leben aufs Spiel, nur um so zu handeln, wie sein treues Herz ihm gebietet. Er

Digitized by Google

rettet den Grafen Armand und dessen Gemahlin, und das Bewußtsein der edlen That ist seine schönste Genugthuung. Daß der Graf schließlich als Wohlthäter des Savoyarden Anton, des Sohnes Michelis, erkannt wird, bestätigt die fromme und biedere Moral des Stückes: Nur im Dienste der Menschheit hat das Leben einen Werth, und jedes gute Werk findet seinen Lohn.

Jene äußeren Rücksichten, welche das Libretto der Oper auf Zeit und Umstände nehmen mußte, sind im Laufe des Jahrhunderts hinfällig geworden. Man thäte wohl, das Kostüm aus den Tagen des Direktoriums gegen die bisher gebräuchliche Tracht einer früheren Periode einzutauschen. Die französische Revolution, zumal in ihrem zur Restauration hinneigenden Ausgange ist heutigen Tages wohl ebenso ungefährlich für die öffentliche Ruhe, wie der dreißigjährige Krieg, dem man im Theater alle irgendwie anstößigen und bedenklichen Sujets aufzubürden pflegt, und die historische Treue erhöhte noch den an sich nicht hoch genug zu veranschlagenden sittlichen Werth der ergreifenden, lebendig und geschickt geführten Handlung. Das in jeder Hinsicht ausgezeichnete Libretto des „Wasserträger" verdient, ein klassisches Operngedicht genannt zu werden. Der Verfasser kennt die Grenzen des musikalisch Möglichen sehr genau und hält sie mit einer Sicherheit inne, die zu bewundern ist. Alle seine Figuren sind naturwahre, scharf umrissene Gestalten, die nur der feineren Charakteristik des musikalischen Koloristen bedürfen, um den Schein des vollen persönlichen Lebens hervorzurufen. Was sie miteinander verbindet, ist kein Schicksal, das am Aeußerlich-Konventionellen hängen bleibt, sondern ein Zusammenwirken von Zuständen und Momenten, die aus allgemein giltigen Empfindungen und Stimmungen hervorwachsen. Schritt für Schritt rückt die Handlung mit unerbittlicher Konsequenz vorwärts, ohne daß die strenge Logik des Dramatikers dem Komponisten gefährlich würde. Letzterer wird nur genöthigt, sich zusammenzufassen, und durch das gleichzeitige Hervorbrechen verschiedenartiger Gefühlsströmungen eröffnet sich ihm der erwünschte Spielraum für seine Kunst. Wie weit wir auch mit der Oper uns von dem soliden Boden der echten Dramatik entfernt haben, um der falschen, die in den Nebel und die Wolken der Imagination hinaufstrebt, nachzulaufen, so erkennen wir doch, daß die Stärke des Bühnen-Komponisten überall im Ensemble, nicht im Einzelgesange liegt. Wir wissen in der gesammten Opern-Literatur wenige Werke zu nennen, welche dem „Wasserträger", was die vollkommen bühnengerechte Führung der Handlung anbetrifft, zur Seite gestellt werden dürfen. Am nächsten kommt ihm vielleicht Beethovens „Fidelio", und der Autor des „Fidelio" ist derselbe Bouilly, dem wir „Les deux journées" verdanken. Obwohl also zwei der

Digitized by Google

bekanntesten und beliebtesten Meister-Opern mit dem Andenken des französischen Dramatikers verknüpft sein sollten, ist sein Name doch so gut wie in Vergessenheit gerathen. Wir glauben, der Gerechtigkeit einen Dienst zu erweisen, wenn wir die Angabe des Theaterzettels, der den Uebersetzer C. F. Treitschke als den Verfasser des „Wasserträger“ bezeichnet, sowie die des Textbuches, das sich mit der Mittheilung: „Nach dem Französischen“ begnügt, berichtigend vervollständigen und den im Jahre 1842 zu Paris verstorbenen Dichter Jean Nicolas Bouilly in die ihm gebührenden Ehren wieder einsetzen.

„Belisar.“

Von Gaetano Donizetti.

(1888.)

„Gebt dem alten Belisar, den die Tapferkeit zu Ehren, der Neid zu Falle gebracht hat, einen Obolus!“

Mit diesen kläglichen Worten soll der große Feldherr des Kaisers Justinian, wie einer seiner vielen unzuverlässigen Biographen berichtet, am Ende seines thatenreichen Lebens als blinder Bettler in den Straßen von Byzanz die Vorübergehenden um ein Almosen angesprochen haben. Auch vor uns tritt der „alte Belisar“ hin und fordert seinen Obolus. Und wir gedenken seiner einstigen Größe und werfen ihm mitleidig auf den Teller, was unsere kritische Weisheit gerade an kleiner Münze besitzt. Ach, nächst dem Anhören einer seriösen italienischen Oper ist nichts so traurig, als über dieselbe schreiben zu müssen! Lieber verfaßte ich einen von staunenerregenden historischen Gesichtspunkten ausgehenden Leitartikel, in welchem ich für die Wiedererrichtung des römischen Weltreiches eintreten würde, wie es zur Zeit des Trajan bestand. Europa hätte dann — einige momentane Unannehmlichkeiten abgerechnet — wenigstens drei Menschenalter hindurch Ruhe, und auch mir wäre geholfen. Oder ich möchte dem Haß Luft machen, den ich als ehemaliger Student der Rechte gegen den Kaiser Justinian genährt habe, da ich bei dem berühmten Professor Huschke Institutionen und Pandekten hören mußte, die noch viel langweiliger waren als eine tragische Oper von Donizetti. Wäre der mißtrauische, eitle und undankbare Emporkömmling im Nika-Aufruhr von den Grünen und Rothen der Rennbahn umgebracht worden, so brauchte der akademische Bürger nicht mit seiner dickleibigen Gesetzessammlung sich abzuquälen; denn es gäbe alsdann kein corpus juris und keine gelehrten Kahlmäuser mehr, die wahrscheinlich bis in alle Ewigkeit daran herumschnobern, -knuspern und -pfeifen

Digitized by Google

werden. Was hat es dem kurz entschlossenen Belisar genützt, daß er die dreißigtausend Byzantiner im Zirkus todtschlug? Andere traten gegen ihn auf mit lügnerischen Anklagen und Verdächtigungen und brachten es dahin, daß der sieggekrönte Lenker der Schlachten seiner Herrlichkeit und Freiheit beraubt wurde. Das römische Recht und die „Byzantiner" sind unverwüstlich: sie leben heute noch und erfreuen sich des besten Wohlseins. Der unglückliche Belisar aber ist im Laufe der Jahrhunderte immer tiefer heruntergekommen, bis er das Gnadenbrod der Moralschriftsteller aß und der republikanischen Schuljugend in Frankreich als Muster eines Patrioten und belehrendes Beispiel für den Undank der Fürsten vorgewiesen wurde. Daneben verdiente er sich bei Historienmalern mit Modellstehen ein bescheidenes Trinkgeld und sah sich unzählige Male in Kupfer gestochen. Als es damit nicht weiter vorwärts wollte, trat er in bayerische Dienste über, wurde katholisch und fand bei dem reaktionären Minister-Dichter Eduard v. Schenk ein vorübergehendes Engagement. Endlich entdeckte man seine tremolirende Baßstimme und führte ihn der Oper in der pitoyablen Jammergestalt zu, welche wir Alle kennen. Einen Obolus für den alten Belisar!

Schenks Trauerspiel, das den kurzen Ruhm seines Dichters begründete und nach der ersten Aufführung in Berlin (1828) über alle größeren Theater Deutschlands ging, um nicht mehr wiederzukommen, war nur eine verkappte Oper. Unter dem Einflusse der Romantik und der Schicksalstragödie stehend, rief es die Musik zu Hilfe, um seinen stelzbeinigen spanischen Trochäen und deklamatorischen gereimten Jamben eine wohlthuende Abwechslung zu geben. Salvatore Cammarano, der gewandte und erfahrene Librettist Donizettis, hatte daher mit der Umwandlung der Tragödie leichte Arbeit. Sein Libretto folgt dem Drama Schenks Schritt für Schritt und gleitet mit derselben Nonchalance und Unbekümmertheit über die Hindernisse und Gefahren der Motivirung hinweg. Es scheint, als ob Cammarano seine vom „Troubadour" her bekannte dunkle Schwärmerei für geraubte, verwechselte, ausgesetzte, ermordete und gebratene Kinder dem „Belisar" Schenks verdanke, der seinerseits wieder jene Gräuelthaten auf Schillers „Braut von Messina" und die griechischen Tragiker zurückführt. Daß Manrico, der untergeschobene Sohn der Zigeunerin Azucena, ein natürlicher Nachkomme des Sophokleischen „König Oedipus" ist, wird ihm kaum Jemand angesehen haben, und wir thun uns auf diese glückliche literar-musikgeschichtliche Konjektur nicht wenig zu Gute. Alamir, der bei den Vandalen aufgewachsene Sohn Belisars, bedeutet das vermittelnde Bindeglied zwischen Manrico und Oedipus. Ein prophetischer Traum hatte dem Feldherrn seinen Neugeborenen als künftigen Feind des Vaterlandes denunzirt, und bei dem

Digitized by Google

beschränkten Unterthanenverstande und der ungewöhnlichen Loyalität, welche den Militärbevollmächtigten Justinians auszeichnen, fand dieser nichts Eiligeres zu veranstalten, als das Knäblein den Armen der schlafenden Mutter zu entreißen und einem Sklaven zur Tödtung zu übergeben. Der Sklave thut, was alle bewährten tragischen Subjekte in solchen Fällen zu thun pflegen: er schont das Kind und stellt sein Leben dem Zufall anheim. Antonina aber, die in ihren heiligsten Gefühlen tödtlich gekränkte Mutter, schließt einen Rachebund mit den Gegnern ihres Gatten und beschuldigt ihn, als er siegreich aus dem Feldzuge gegen die Vandalen heimkehrt, vor Kaiser und Senat der Verrätherei. Ein Liebesbrief des Gemahls, in welchen staatsgefährliche Pläne von Fälscherhand eingestreut worden sind, muß den Belastungsbeweis führen. „Die Hand eines Dämons fügte zu trauten Stellen Worte des Frevels.“ Ohne sich auf die nähere Untersuchung des interessanten Falles einzulassen — Sachverständige werden nicht zugelassen — verurtheilt der Senat den Feldherrn zum Tode. Justinian aber begnadigt ihn zur Verbannung mit dem eines Opernherrschers würdigen Befehl: „Es soll das Auge Belisars mein Antlitz nie mehr sehen!“ Damit dieser Befehl zu Recht bestehe, wird er von den schwarzen Anstiftern des Unheils so wörtlich wie möglich vollzogen. Sie stechen Belisar die Augen aus und jagen ihn als Bettler aus dem Lande. In der Fremde findet der von seiner Tochter Irene geleitete Greis seinen Sohn Alamir wieder, wie er gerade im Begriff ist, die Alanen gegen Byzanz zu führen, will ihn sofort eigenhändig ermorden, läßt sich aber durch den Edelmuth der Barbaren, welche, von der Jammerszene gerührt, Alamir der beschworenen Pflichten entbinden, zur Aenderung seiner Sinnesart bewegen und schlägt dafür lieber seine hochherzigen Feinde hinter den Koulissen aufs Haupt. Auf einer Bahre hält er dann, zum Tode verwundet, seinen letzten Einzug in Byzanz. Antonina bekennt und verzweifelt, Belisar stirbt, Justinian erklärt feierlich, für die Hinterbliebenen sorgen zu wollen, das Vaterland ist gerettet, und der Vorhang fällt über einem der sonderbarsten Geschichtsbilder.

Daß der Stoff trotz der üblen Behandlung, die er von Schenk und Cammarano erfahren hat, für den musikalischen Dramatiker eine Fundgrube außerordentlicher Einfälle und starker Effekte sein kann, leuchtet wohl Jedem ein. Donizetti aber war der Mann nicht, eine so große Aufgabe zu erfassen und zu bewältigen. Auffällig ist es, daß er sich überhaupt herbeiließ, eine Oper zu komponiren, die fast ausschließlich vom Heroismus lebt und den zarten Gefühlen sehnender Liebe nicht den geringsten Platz einräumt. Spontini wäre der geborene Komponist des „Belisar“ gewesen. Bei der unglaublichen Produktivität Donizettis sind freilich solche Fragen und Bedenken ziemlich irrelevant. Wer siebzig

Digitized by Google

und mehr Opern geschrieben hat, verlangt schwerlich, ein dramatisches Glaubensbekenntniß abzulegen. Auch ist nicht zu vergessen, daß die italienische Oper tief in den Gewohnheiten ihrer Landsleute wurzelt und nicht, ohne den ärgsten Mißverständnissen ausgesetzt zu werden, auf deutschen Boden sich übertragen läßt. Mehr noch als die italienischen Sänger fehlt uns das italienische Publikum. Denn das Theater und besonders die musikalische Bühne ist dem lebhaften und temperamentvollen Sohne des Südens meist nur Mittel zum Zweck. Er will sich zehnmal selber unterhalten und nur einmal unterhalten lassen. Die überwiegende Mehrzahl der italienischen Opern besteht aus Konversationsmusik, welche entweder ein Surrogat für das Gespräch bildet oder dasselbe wenigstens fördert und beschwingt. Niemand achtet genau auf die Vorgänge der Bühne, sondern beschäftigt sich nur nebenbei mit denselben, hört mit halbem Ohre zu, was ihm das Orchester und die Sänger zu sagen haben, und widmet den größten Theil seiner Aufmerksamkeit dem Leben und Treiben von seinesgleichen. Das Schauspiel, welches das Publikum im Hause giebt, ist daher auch gewöhnlich bei Weitem interessanter als dasjenige, um dessentwillen es das Theater zu besuchen pflegt. Nur Lieblingssänger und Favoritstücke machen eine Ausnahme von der fröhlichen Regel, und je reicher eine Oper an schönen Melodien ist, je öfter der Zuhörer zum Aufhorchen sich veranlaßt fühlt, desto höher steigt die allgemeine Achtung vor dem Werk und seinem Meister. Mit diesen Verhältnissen mag wohl auch eine uns lächerlich und höchst geschmacklos erscheinende Manier der Arien-Konstruktion zusammenhängen. Oft geht der Arie eine Orchester-Einleitung voran, welche die Gesangsmelodie vorausnimmt, dieselbe aber dann plötzlich an gewisser Stelle abbricht, um nach einer kurzen Pause wieder von Neuem anzufangen. Der Komponist will nämlich den Leuten im Theater auf gute Art anzeigen, daß er alsbald etwas singen lassen werde, das ihnen ausnehmend gefallen dürfte, und da er sich nicht anders Gehör verschaffen kann, macht er die verrückte Generalpause, die mit der augenblicklich eintretenden Stille auch viel nachdrücklicher wirkt als ein Kanonenschuß. Man stutzt, unterbricht die Plauderei, eilt an die Logenbrüstungen, blickt ins Orchester hinunter nach dem wie gelähmt in der Luft hängenden Taktirstock des Maëstro. Darauf aber haben der hinterlistige Dirigent und der pfiffige Sänger auf der Szene nur gewartet. Während der Introduktion hat letzterer einen Abgang simulirt und sich tief in den Hintergrund der Bühne zurückgezogen: nun nimmt er einen Anlauf, stürzt mit ausgebreiteten Armen hervor, als wolle er ins Parquet springen, bleibt dann sinnend vor dem Souffleurkasten stehen, lächelt siegesgewiß, legt die rechte Hand auf sein gefühlvolles Herz, reißt den Mund auf und singt,

Digitized by Google

was das Zeug halten will. Alles ist entzückt, und ein Orkan des Beifalls, untermischt mit dem Platzregen unendlicher Bravos, tobt durch das Haus .... Wer den Sänger will verstehen, muß in Sängers Lande gehen!

Donizettis „Belisar" ist in der Hauptsache weiter nichts als ein Massenaufgebot von theils feurigen und sanften, theils schwärmerischen und weinerlichen, immer aber sangbaren und gefälligen Melodien, die im zierlich geordneten Parademarsch vorbeidefiliren und hie und da durch ein paar punktirte Achtel und martellirte Sechszehntel sich ein heroisches Air zu geben suchen. Werden sie harmonisch in mehrere Stimmen zerlegt und gehen sie in Terzen oder Sexten zusammen, so entsteht daraus ein Duett oder Terzett, ja sie bilden sogar, wenn es sein muß, einen Chor, dessen schauerliche Wirkung durch ein äußerst bequemes Unisono bedeutend erhöht wird. Um Uebrigen thun sie keiner Seele das Geringste zu Leide, lieben es, sich von Flöten, Oboen und Fagotten oder auch von ruhig auf und ab pendelnden Geigentriolen begleiten zu lassen und haben sogar nichts dagegen, wenn sie von den kundigen Fingern des Mechanikers auf das Walzwerk einer Drehorgel übertragen werden. Der zweite Akt der Oper allein besitzt einen solchen Ueberfluß an melodischen Gedanken, daß vier erfindungsarme Opernkomponisten der Gegenwart zeitlebens damit auskämen.

Wenn also ein derartiges Werk eine so ausgezeichnete Aufführung erlebt, wie dies mit „Belisar" in der Hofoper der Fall war, so werden Viele es gern wieder einmal anhören. Der Antheil, den uns die Gestalten der Oper nicht abgewinnen können, geht auf Diejenigen über, welche sie vorstellen, die an edlen Qualitäten reichen Künstler.

„Die Vestalin".

Von Gasparo Spontini.

(1889).

Gasparo Spontini hat das schlimmste Schicksal gehabt, das einen großen Künstler treffen kann: sich selbst zu überleben. Schon zehn Jahre vor seinem Tode war der Name des Komponisten aus dem Buche der Tagesgeschichte gestrichen, die undankbare Welt hatte den Autor sammt seinen Werken und Verdiensten vergessen, und er selbst ging scheu, verbittert und melancholisch umher, als ein Mann, der sich in die veränderte Ordnung der Dinge nicht zu schicken wußte. Wer denkt heute, wenn er den Namen Spontini hört, noch an jenen, von dunklen Locken umwallten Charakterkopf des genialen Jünglings, an

Digitized by Google

die strahlenden Augen des feurigen Italieners, in denen die Gluthen verhaltener Leidenschaft wild aufloderten, an die stolze, für den Lorbeer prädestinirte Stirne, welche kühn und energisch den anstürmenden Wettern des Lebens Trotz bot? Schwebt uns nicht vielmehr das spukhafte traurige Bild vor, wie es Heinrich Heine mit der Hand des Karikaturenzeichners in seiner „Lutetia" keck und schnöde aufs Papier geworfen? Jene „männliche Ahnfrau" mit bleichem Gesicht und pechschwarzen Haaren, die immer aufzutauchen pflegte, wenn in der Akademie sich irgend ein musikalisches Unglück ereignen sollte? Die Tage seines Glanzes in Paris und Berlin, die rauschenden Ovationen, welche die „Vestalin", der „Cortez" und die „Olympia" ihm einbrachten, waren dahin; es half ihm nichts, daß ihm als Mitglied des französischen National-Instituts kurulische Ehren erwiesen wurden, noch daß ihn der Papst zum Grafen von San Andrea ernannte. — Andere waren nach ihm gekommen, denen die Herzen der Jugend zuflogen, vielleicht schlechtere Leute, aber bessere Musikanten und es blieb dem Gekränkten und Vergrämten nichts übrig, als in sein geliebtes Jesi, den bescheidenen Ort seiner Geburt, zurückzukehren, sich dort sein eigenes Grabmal zu bauen und zu sterben. Hatten ihn zwei fremde Großstädte vergessen, so sollte doch in der kleinstädtischen Heimath sein Andenken fortleben; er gründete in Jesi und Majolati Leihanstalten, errichtete Armen- und Krankenhäuser, stiftete Schulen und Seminare und tröstete sich mit der Unsterblichkeit des Wohlthäters, da ihm die des Künstlers versagt schien. Auch ein Leihhaus kann eine Ruhmeshalle werden.

Nicht allein vom Erhabenen zum Lächerlichen, auch von der Ueberschätzung zur Nichtachtung ist nur ein Schritt. Spontini hätte niemals in so auffälliger Weise vernachlässigt werden können, wenn er nicht so unerhört gefeiert worden wäre. Erst die Besonnenheit einer späteren Epoche, welche sich des sorgfältig richtenden und wägenden historischen Ernstes ruhig und unbefangen befleißigt, vermochte dem einst Vergötterten und dann Geschmähten das gehörige Maß von Verdienst zuzumessen. So wenig wir heute in Spontini einen zweiten Gluck verehren werden, so wenig wird es uns einfallen, in das unverständig Geschrei Derjenigen einzustimmen, welche in seiner Kunst nichts wie aufgeblasene Hohlheit, erhitzten Verstandestaumel und leeres Instrumentalgepränge erkennen wollen. Beide Parteien hatten von ihrem damaligen Standpunkte aus und in ihrem Sinne Recht; vielen der zeitgenössischen französischen und italienischen Opern-Komponisten gegenüber mag die mit Méhul, Cherubini und Lesueur verwandte Art Spontinis, seine der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes zustrebende Kunst als die höchste Blüthe der Opernmusik überhaupt erschienen sein; während

Digitized by Google

andererseits, was wir jetzt ganz natürlich und ordnungsgemäß finden, vordem für unsangbar, widerharmonisch und überladen gehalten werden mußte. Mit ungläubigem Lächeln hören wir, daß die erste Aufführung der „Vestalin“ in Paris gegen eine Opposition von Melodie-Fanatikern zu kämpfen hatte, und es befremdet uns nicht weniger, daß man Spontinis Orchester den Vorwurf machte, es ersticke jeden musikalischen Gedanken in der Ueberfülle seiner Instrumente. Was würde Jener, der, als er, aus einer Spontinischen Oper kommend, auf der Straße den Zapfenstreich trommeln hörte, ausrief: „Endlich einmal eine sanfte Musik!“ erst sagen, wenn ihm Wagners „Walkürenritt“ an die Nerven griffe! Und vor der meist so sinnlosen und überspannten Manier unserer modernen Komponisten, mit jedem Takt in eine andere Tonart zu fallen und die entferntesten Akkorde grausam zusammenzukoppeln, müßte jeder Tadel, welcher dem noch ziemlich bescheidenen Spontini harmonische Vergewaltigung vorwirft, respektvoll verstummen.

Fragen wir also nach der wahren Bedeutung des Komponisten und seines Meisterwerkes, der „Vestalin“! Diese Oper nimmt in der Musikgeschichte zwar bei Weitem die unabhängige und isolirte Stellung nicht ein, welche man ihr hat vindiziren wollen, gehört aber doch zu den vornehmsten Erzeugnissen ihrer Art und verdient das liebevolle Interesse, welches ihr in gewissen Zwischenräumen immer wieder von Seite unserer Opern- und Konzert-Institute entgegen gebracht wird, vollkommen. Sie ist das Werk eines ausgezeichneten Talentes, welchem nur der göttliche Funke fehlt, um ein Genie zu sein, zeugt von einem ungewöhnlich entwickelten, mit seltenem Dispositionsvermögen ausgestatteten Formensinn und überrascht ebenso sehr durch die reiche Fülle charakteristischer Einzelheiten als durch die ebenmäßige, wahrhaft klassische Einfachheit und Einheitlichkeit ihres Gesammtausdruckes. An Spontini ist ein tüchtiger Baumeister, vielleicht sogar ein bedeutender Feldherr verloren gegangen. Er konstruirt seine Szenen und kommandirt seine Massen, ohne auch nur um einen Zoll breit von dem Plane abzuweichen, den er sich vorgezeichnet hat. Rezitative, Arien, Ensemblesätze und Chöre sind so geschickt vertheilt wie die Heerhaufen einer Schlachtordnung, jeder Einzelne steht an seinem richtigen Platze, jeden Augenblick bereit, in die Aktion einzugreifen, und das Orchester dient zur letzten Reserve, um im Momente der Entscheidung mit voller Wucht loszubrechen. In seiner doppelten oder dreifachen Begabung, die im Grunde zu dem einzigen dramatischen Talente sich zusammenfassen sollte, liegt zugleich die Schwäche des Komponisten; seinen glänzenden Eigenschaften fehlt der eigentliche Mittel- und Brennpunkt und sie gehen auseinander, anstatt sich zu vereinigen. Die Musik läuft bei Spontini Gefahr, sich völlig in

Digitized by Google

der Form zu verlieren; sie füllt ihren schönen dramatischen Bau nicht aus und arbeitet mit einer Anzahl von stereotypen Phrasen und Perioden, welche nach Art der Arabeske keinen inneren, sondern nur einen äußeren, rein dekorativen Zweck haben. Fehlt es also der Musik, wenigstens zum großen Theile, an tieferem Leben, so bringen es auch die aus ihr empor wachsenden Gestalten zu keiner rechten Individualität. Der Komponist operirt mit ihnen wie mit Schachfiguren und verfehlt keinen Zug; aber nicht die dramatischen Gestalten, sondern er beherrscht die Situation, und man wird die ernüchternde Empfindung nicht los, hinter dem Spiele nach dem unsichtbaren Lenker desselben forschen zu müssen. Unter den Personen der „Vestalin" wird man vergebens nach einer Persönlichkeit ausblicken; sie sind eher verschiedene verkörperte Charakter-Eigenschaften als selbstständige Charaktere. Julia repräsentirt die alle Schranken der Konvenienz durchbrechende, opfermuthige Liebe, die den Tod nicht scheut; die Aelteste der Vestalinnen (die schlechte Uebersetzung nennt sie „Ober-Vestalin) vertritt die strenge und hoheitsvolle Würde der keuschen Vesta-Dienerin; in Licinius und Cinna sollen wir den Typus der römischen Heldenjugend verehren, in dem Pontifex maximus den unbeugsamen Starrsinn und den selbstischen Dünkel der Priesterkaste verabscheuen. Einen Blick in das intime Leben dieser singenden Statuen eröffnet uns die Musik nicht. Aehnliche Wahrnehmungen kann man auch bei Gluck machen, bei welchem ebenfalls die Persönlichkeit häufig in der Allgemeinheit des Typischen untergeht. Nimmt man dazu, daß Spontinis Stärke auf den von ihm zu hoher Vollkommenheit gebrachten Rezitativen sowie auf den großen Wirkungen von Chor- und Instrumentalmassen beruht, so darf man sich nicht wundern, daß seine Opern aktweise als Oratorien im Konzertsaal aufgeführt worden sind.

Der Unterschied zwischen Gluck und Spontini läßt sich mit der Verschiedenheit der griechischen und römischen Kunst vergleichen. Wie bei den Griechen der Staat in der Kunst aufging, während die Römer umgekehrt die Kunst nur als einen Staatszweck betrachteten, so diente bei Spontini, im Gegensatz zu seinem großen Vorbilde, die Musik ausschließlich zur Verherrlichung der theatralischen Szene. Dies war der Punkt, in welchem sich der Geschmack des ersten Empire mit dem Komponisten der „Vestalin" berührte. Die Protektion Napoleons, ohne welche die Oper wahrscheinlich niemals vor das Publikum gebracht worden wäre, erklärt sich ohne Weiteres aus dem eigenthümlichen Zusammentreffen zweier verwandter Charaktere, die beide mit verschiedenen Mitteln auf dasselbe Ziel hinarbeiteten. Méhul und Cherubini, denen Jouy den Text zur „Vestalin" vergebens angeboten hatte, ließen sich

Digitized by Google

die prächtige Gelegenheit zur Glorifikation des neuen Cäsarenthums entgehen. Spontini, der wohl mehr in dem Gedicht sah als ein vorzügliches Libretto, „fiel“ — so erzählt Hector Berlioz — „wie ein Adler über die reiche Beute her; er schloß sich ein und begann, der dringendsten Lebensbedürfnisse kaum gedenkend, die Arbeit mit einer fieberhaften Aufregung, die das sichere Anzeichen eines ersten Ausbruches des gährenden Vulkans war.“

Wenn es eine Oper gab, welche dem frischbackenen Imperator und seinen modernen Römern gefallen mußte, so war es die „Vestalin“; in ihr bespiegelten sich der Sieger von Austerlitz und seine unüberwindliche Armee mit um so größerem Wohlgefallen, als sie, noch halb berauscht von den errungenen Erfolgen, schon wieder von neuen Eroberungszügen träumten. Der Kaiserliche Emporkömmling sah in dem Licinius der Oper sein schmeichelhaftes Ebenbild; auch er war von niederer Herkunft, hatte, wie jener, mit dem Schwert in der Hand, sich aus ärmlichem Dunkel zur Sonnenhöhe des Ruhmes emporgeschwungen, und gleich ihm war er als glücklicher Triumphator an der Spitze seines siegreichen Heeres in der ersten Stadt der Welt eingezogen. Rom war Paris, Paris war Rom geworden, und auch äußerlich sollte Alles daran erinnern, daß die Tage der alten Weltherrschaft wieder gekommen wären. Für die Ahnen, die ihm fehlten, nahm der Kaiser das römische Alterthum zum Ersatz; er war der Erbe der großen Vergangenheit, und die Kunst seiner Zeit mußte ihm den Adelsbrief ausstellen. In seiner Ansprache an das römische Volk sagt Licinius: „Mars a guidé nos pas aux champs de la victoire: nos étendards sont triomphants, les Romains sont encore les enfants de la gloire, l'honneur des nations et l'effroi des tyrans.“ Spontini hat diese Tirade wohlweislich in rezitirender Form behandelt, damit den Zuhörern nur ja keine Silbe verloren gehe. Welchen Jubel diese Rede erregen mußte, kann man sich vorstellen, und man wird dem Komponisten nicht zu nahe treten, wenn man bei dem exorbitanten Erfolge der „Vestalin“ die Zeitverhältnisse mit in Betracht zieht.

Der Stern der Napoleoniden ist untergegangen, die Franzosen nennen sich nicht mehr die Söhne des Ruhmes und die Zierde der Völker, noch den Schrecken der Könige, und auch von der Herrlichkeit der „Vestalin“ hat sich wenig in die lebendige Gegenwart herübergerettet. Der Laie steht der Oper kühl und fremd gegenüber, und was ihn in ihr anheimelt und erwärmt, sind wenige Szenen und Gesänge, die weder mit einem Welteroberer, noch mit einem musikalisch-dramatischen Neuerer etwas zu schaffen haben. Diese beaux restes sind bald an den Fingern hergezählt: es sind die Hymnen der Vestalinnen, der Chor mit Solo-

Digitized by Google

stimmen im ersten Finale „Du warst der Schutz des Staats“, die Balletmusik, das Finale des zweiten und der Trauermarsch im dritten Akt. Alle diese Stücke sind von auserlesener Schönheit, besonders die Chöre der Vestalinnen, das zarte Morgen- und Abendlied, welche wie von ambraduftender, weltablösender und heiliger Atmosphäre umgeben erscheinen. Aber sie sind doch nicht im Stande, die ganze Oper in der Gunst des Publikums zu tragen, das weder an dem wundervollen dramatischen Aufbau, noch an den historisch so interessanten Rezitativen dauernd Gefallen finden kann. Ein Parterre von Historikern und Musikern mag anders darüber denken.

Was von Seite der Direktion für das Wohlgelingen der Aufführung gethan werden konnte, ist geschehen. Die Klippe, über welche die Darsteller insgesammt nicht ohne Schaden hinwegkamen, waren die Rezitative, die vom Orchester meisterhaft begleitet, von den Sängern aber nicht so wiedergegeben werden konnten, wie es im Geiste des Ganzen zu wünschen war. Die gebundene Art der Rezitative verlangt einen eben solchen Vortrag, der gleichwohl im Einzelnen keine der charakteristischen Pointen sich entgehen lassen darf. Zwischen den Spontinischen Rezitativen und der gleichen Gesangsform heutigen Tages besteht ein ebenso großer Unterschied wie zwischen dem poetischen Vers und der gewöhnlichen Konversations-Prosa.

In der Partitur hatte der Rothstift so rührig gearbeitet, daß über ein Drittel des Werkes gestrichen war; außerdem mußten die Hauptpartien sämmtlich punktirt und eine Arie (die der obersten Vestalin im ersten Akte) um einen halben Ton transponirt werden. Spontini hatte schon bei Lebzeiten das Loos, zu den bestgestrichenen Komponisten zu gehören. Haben wir auch im Allgemeinen nichts gegen dieses Abkürzungs- und Erleichterungsverfahren einzuwenden, so sollte man doch nicht so weit gehen, aus einer Arie den Mittelsatz und die Repetition herauszunehmen, wie dies die Es-dur-Arie der Julia im zweiten Akte sich gefallen lassen mußte, welche somit den Eindruck der „Dame ohne Unterleib“ machte.

„Othello“.

Von Guiseppi Verdi.

(1888.)

Verdis jüngste Oper hätte „Jago“ und nicht „Othello“ heißen sollen. Und in der That wollte auch Arrigo Boito, der Verfasser des Librettos, anfänglich seinem lyrischen Drama jenen Namen geben. Die

Digitized by Google

Gründe, welche ihn dazu bestimmt haben mochten, sind leicht einzusehen. Einmal lag ihm daran, die ausgetretenen Wege seiner Vorgänger zu vermeiden und seine bei der Nachtseite des menschlichen Lebens mit ausgesprochenem Wohlgefallen verweilende, von literarischen, kritischen und philosophischen Elementen zersetzte Phantasie trieb ihn zu Jago, wie sie ihn zu Mephistopheles und Barnabas („Gioconda") hingezogen hatte. Zum Anderen aber konnte seinem theaterkundigen Scharfblicke bei dem Studium der Shakespeareschen Tragödie die Wahrnehmung nicht entgehen, daß der Charakter des Othello in seiner komplizirten Einseitigkeit sich kaum dazu eignete, die führende Rolle eines Opernhelden zu übernehmen. Die Eifersucht ist noch weniger ein lyrisches als ein tragisches Grundmotiv, und wie ihre Leidenschaft, losgelöst von den Bedingungen, Voraussetzungen und Nebenumständen des Originals, auf der dramatischen Bühne ohne die beabsichtigte Wirkung bliebe, so würde sie auch auf der lyrischen lächerlich oder abscheulich erscheinen, da der Musik für den Ausdruck jenes aus Gegensätzen gemischten, widerspruchsvollen und trüben Gefühls die gehörigen Mittel fehlen. Dagegen bot Jago sich als tauglicher Ersatzmann Othellos an. Es handelte sich für den Librettisten nur darum, ihn zur Seele des Gedichtes zu machen, und das war am einfachsten dadurch zu bewerkstelligen, daß er seinen Mann von der niederen Stufe des Intriguanten zur höheren Ordnung eines diabolischen Geistes hinaufrückte. Bei Shakespeare ist Jago nur das brauchbare und gefügige Werkzeug in der Hand sittlicher Mächte, die sich wohl auch zu Zeiten eines Schurken bedienen, um ihren Willen durchzusetzen. Bei Boito aber wird der elende Geselle zum Meister der Bosheit und Lüge erhoben, zum Herrn der Finsterniß und dämonischen Lenker des Schicksals, und wenn Alles mit rechten Dingen nach dem ursprünglichen Plane des Textdichters zugegangen wäre, so hätte sein Jago die Hahnenfeder, das rothe Wamms und den Pferdefuß als die ihm zukommenden Attribute jedes ordentlichen Theaterteufels der Vorschrift nach erhalten. Verdi bezeigte offenbar nicht die geringste Lust, sich näher mit Mephisto einzulassen, den ihm Andere glücklich vorweg komponirt haben, und darum übertrug er die Titulaturwürde der Oper auf den Mohren. Doch nur dem Namen nach wurde er den Bösen los, denn der Gottseibeiuns Jago ist ihm leibhaftig geblieben.

Mit der willkürlichen Umwandlung und echt opernmäßigen Steigerung des Jago hängt der Aufbau des Boitoschen Librettos auf das Innigste zusammen. Den ersten Akt der Shakespeareschen Tragödie, welcher die meisterhafte und unbedingt nothwendige Exposition der Handlung enthält und die moralische Motivirung der furchtbaren Katastrophe bringt, konnte Boito nicht gebrauchen. Nichts mehr von Entführung, Vater-

Digitized by Google

fluch und Staatsgeschäften, weg mit dem Urtheil der venezianischen Gesellschaft und der Beschuldigung Brabantios, daß nur Hexenkünste und Zaubermittel im Stande gewesen sein könnten, sein sittsames und wohlerzogenes Kind in die schwarzen Arme eines verachteten, durch jedes Merkmal des natürlichen und sozialen Rechtes als unebenbürtig gekennzeichneten Abenteurers zu führen! Es lebe und walte das grausame, tückische und blinde Fatum! Platz für den absolut regierenden Teufel Jago! — Läßt man diesen Gewaltstreich des Dramaturgen gelten und erkennt mit Rücksicht auf den musikalischen Zweck den praktischen Nutzen desselben an, so wird man zugeben müssen, daß Boitos Text eines der vorzüglichsten Opernbücher ist, die wir besitzen. Allerdings war Shakespeare sein fleißiger und geschickter Mitarbeiter: aber die Kunst, mit welcher Boito die weitverzweigte Handlung auf wenige entscheidende Szenen konzentrirt, die Bravour seiner Aktschlüsse und die Gewandtheit des Lyrikers, der, ohne aufzufallen und sich vorzudrängen, an passender Stelle dem Komponisten Wohlthaten erweist, verdient ebenso warm anerkannt zu werden, wie die formvollendete, natürliche und lebendige Sprache des Italieners, die sich neben den Originalversen Shakespeares hören lassen darf, ohne allzu empfindlich von ihnen abzustechen. Boito ist als Dichter aus der Hölle seiner „Gioconda" durch das Fegefeuer des „Mefistofele" gegangen und steht im „Othello" vor den Paradiesespforten des guten Geschmacks.

Einen ähnlichen, wenngleich viel längeren Bußpfad der ästhetischen Reinigung hat Verdi zurückgelegt. Auch er ist sein eigener Führer gewesen. Der künstlerische Zug, welcher ihn von den rohen Anfängen seiner auf den ordinären Effekt losarbeitenden Opern Schritt für Schritt bis zu dem veredelten und abgeklärten Wesen eines sinnvollen und kunstgerechten musikalischen Dramas geleitet hat, war ebensowohl ein innerer Drang als die Stimme der Zeit. Wer den Komponisten des „Ernani" und „Troubadour" in „Othello" sucht, wird ihn nicht finden. Aber auch, wer in dem Werke den angeblichen Beziehungen zu der neudeutschen Richtung und Richard Wagners Gesammtkunst nachgehen wollte, würde eine fruchtlose Entdeckungsreise unternehmen. Für den Autor des „Don Carlos" und der „Aïda" war es ein Ding der Unmöglichkeit, zu dem überwundenen Stil seiner Jugendopern zurückzukehren, und der Gedanke, an „Tristan" und den „Ring des Nibelungen" anzuknüpfen, stand ihm noch ferner. Daher muß „Othello" sowohl Diejenigen enttäuscht haben, welche ein Bündel frischer Melodien und kecker Einfälle von ihm erwarteten, wie er Alle unbefriedigt gelassen haben wird, die das Heil der musikalischen Bühne ausschließlich von Wagners Evangelium abhängig machen wollen. Glücklicher Weise besteht

Digitized by Google

das Publikum nicht aus lauter Schwärmern und Fanatikern, sondern giebt in breiter Mitte einer gemäßigten Anschauung Raum, die, unbekümmert um das Programm einer Partei, ihrem Gefallen nach eigenem Urtheil lebt. An das Gros dieser Gemäßigten wendet sich Verdi und erhebt keine größeren Ansprüche mit seinem „Othello", als irgend ein anderer Künstler, der nur empfängliche Herzen, offene Gemüther und lenkbare Geister braucht, um überall seiner Wirkung sicher zu sein. Nur der Form nach kann „Othello" für eine Oper gelten, seinem Wesen nach ist er ein Drama; und hiermit scheint uns das Schmeichelhafteste und Rühmlichste ausgesprochen, was von einem Werke der musikalischen Bühne gesagt werden kann. Ohne Zweifel hat Verdi an dem Plane Boitos in seiner Art thätigen Antheil genommen; an dem fertigen Gedicht aber hat er keine Silbe mehr geändert, sondern sich dem vorgezeichneten Gange der Ereignisse und dem metrischen Bau der Strophen vollständig untergeordnet. Sein Respekt vor den Intentionen des Dichters geht so weit, daß er die Gelegenheiten, welche ihm eine erwünschte Abschweifung erlaubten, beinahe ängstlich vermeidet. Wie schwer dem Komponisten die Uebung einer solchen Askese geworden sein mag, begreift nur, wer an die italienische Oper im Allgemeinen und an die Verdische im Besonderen denkt. Enthalten nicht das Siegesfest im ersten Aufzuge und die Huldigung, welche die Bevölkerung Cyperns der schönen Desdemona darbringt, geradezu eine Aufforderung zum Tanze, und hätten nicht die verschiedenen charakteristischen Motive der Oper den Stoff zu einem einleitenden Potpourri gegeben? Aber der Komponist widersteht entsagungsvoll der Verlockung und stürzt sich heroisch mitten in die Aktion, um nicht ein Haar breit wieder von ihr abzuweichen.

Anstatt der Ouverture empfängt uns ein Orchestersturm, der den Aufruhr der Elemente und die Todesangst der Strandbewohner anschaulich malt. Das Weltgericht scheint hereinzubrechen, und die erschreckte Menschheit wirft sich vor dem Allmächtigen auf die Knie mit der Bitte um Gnade und Schonung. Gewaltiger kann der Auftritt Othellos nicht herbeigeführt, die chaotische Stimmung der folgenden Tragödie nicht vorbereitet werden. Der nächtliche Orkan faltet gleichsam seine schwarzen Fittige zusammen und zieht sich in die Brust des Helden zurück, um dann mit verdoppelter Wuth wieder loszubrechen und, was gegen ihn aufsteht, zu vernichten. Vorläufig geht das Wetter vorüber und überläßt die Szene den glücklich erretteten Siegern und ihrer trunkenen Seligkeit. Ein lustiges Freudenfeuer und der feurige Wein der Hafenschänke erwärmen die erstarrten Lebensgeister. Doch der Feuerschein wirft ein grelles Licht auf die unheildrohenden, finsteren

Digitized by Google

Züge des dämonischen Unholds, der sein teuflisches Werk der Vernichtung beginnt und die freundlichen Genien des Weines und der Liebe in Furien des Streites und Hasses verwandelt. Musikalisch ist Jago durch eine Art von rhythmischer Dialektik gekennzeichnet, die sich stellenweise zu barocken, schauerlich-lustigen Melismen ausbreitet und gern mit einem infernalen Triller abbricht. Die melancholischen Schlußworte des um das Freudenfeuer tanzenden Chores: „Bald sind die Scheiter glimmend versunken, Bald ist zerstoben das heitere Fest, Hier noch ein Flämmchen, da noch ein Funken, Und dann vorüber — und Asche der Rest" prophezeien das dunkle Ende, und aus dem wilden Trinkliede Jagos kichern und gluckſen schadenfroh die Kobolde und Gnomen des Verderbens. Als Typus einer wüsten Orgie ist dieser von chromatischen Tonleitern unterbrochene, auf kurzen Achteln sich wiegende Rundgesang interessant und bedeutsam. Nach den verwegenen Trink- und Streitszenen erscheint das sentimentale Liebesduett zwischen Othello und Desdemona wie Mondschein, der sich über eine verlassene Landschaft ausbreitet. Nur das beruhigte Meer rauscht in leisen Harfen-Akkorden seine eintönig murmelnde Begleitung zu dem seligen, zwischen Vergangenheit und Zukunft in beglückender Gegenwart schwebenden Zwiegespräche der Liebenden, und der Stern der Venus leuchtet ihnen als himmlisches Nachtlicht blitzend zur Ruhe. Auch der zweite Akt bringt uns einen solchen wirksamen und ergreifenden Kontrast. Jago hat sein parodistisches Credo gesungen, ein lärmendes Gruſel- und Schauerstück mit polternden Bässen und grimmigen Posaunenstößen, in welchem er die Dreieinigkeit verhöhnt und sich als Sohn Lucifers offenbart, und er hat auch dem mißtrauischen Othello den ersten Tropfen seines ätzenden Giftes beigebracht, da ertönen unter dem Akkompagnement von Mandolinen die frühlingsheiteren Chorlieder, mit welchen die Cyprioten ihrer Herrin huldigen, und Desdemona wandelt durch den im Morgensonnenscheine leuchtenden Garten wie die Verkörperung einer unschuldigen, reinen und schönen Natur. Knaben- und Mädchen-, Frauen- nnd Männerstimmen führen abwechselnd die graziöse Melodie, während die Uebrigen in wohllautenden Intervallen begleiten — die Erinnerung an venezianische Barcarolen drängt sich uns unwillkürlich auf. Mit diesen lieblichen und zarten Chören fällt der letzte helle Lichtstrahl in das Werk, der gute Engel Othellos wendet sich von ihm ab, und der böse Dämon nimmt das Reich seiner Schreckensherrschaft in Besitz. Hierbei sei bemerkt, daß der Name Desdemona kein ursprünglich italienischer ist, sondern aus dem Griechischen stammt und ein Wesen bezeichnet, das von einem feindlichen Dämon (δυσδαίμων) regiert wird. Wir haben also keine Veranlassung, das Wort anders zu betonen, wie

Digitized by Google

irgend welches aus dem Griechischen abgeleitete, zusammengesetzte Verbum. Der Italiener accentuirt allerdings Desdémona, wie er auch parálisi, monólogo, antístrofe und telégrafo sagt. Im Deutschen aber legen wir bei diesen und ähnlichen Kompositen den Accent auf die dritte Sylbe und sprechen mit Schlegel-Tieck: Desdemóna. — Zwei höchst charakteristische Sätze, die auch durch ihre Instrumentation vortheilhaft hervortreten, sind der Abschied Othellos „Fahr wohl, glorreicher Krieg" und die Erzählung Jagos von dem verrätherischen Traume des Cassio: „Zur Nachtzeit war es". Weniger gefällt uns Othellos und Jagos, von Blech und Grimm strotzendes Racheduett, dessen in langarmige Triolen ausgereckte Baßmelodie an alle Greuel Meyerbeers gemahnt. Viel feiner empfunden und tiefer angelegt ist das Quartett, welches den zweifelnden Othello, die flehende Desdemona, den räuberischen Jago und die eingeschüchterte Emilia zu einem echt dramatischen Ensemble vereinigt. Hier verliert der Zuhörer noch nicht die Uebersicht über die Situation und vermag sich die Handlungsweise jeder einzelnen Person leicht zu erklären. Nicht so einfach für den Komponisten und sein Publikum gestaltet sich die Sachlage in dem großen Finale des dritten Aktes. Da platzen gleichzeitig aus allen vier Weltgegenden die Ereignisse und Personen aufeinander. Othello hat seine Zurückberufung nach Venedig erhalten und in der Wuth über Cassios Nachfolgerschaft und Desdemonens vermeintliche Untreue sein Weib vor Aller Augen zu Boden geschlagen. Ein mächtig intentionirtes, breit angelegtes polyphones Musikstück soll die peinliche Spannung lösen und die verschiedenen Gefühle der Anwesenden zum Ausdruck bringen. Rodrigo beklagt die nahe bevorstehende Abreise der Desdemona, Emilia bewundert die Seelengröße ihrer Gebieterin, diese selbst weint dem zerstörten Frühling ihrer Liebe blutige Thränen nach, Cassio begegnet der plötzlichen Wendung seines Schicksals mit Bangen und Sorgen, Lodovico, der venezianische Gesandte, spricht seine entrüstete Verwunderung über das ihm unfaßbare Erlebniß aus, und der Chor stellt theilnehmende Betrachtungen an, bald den Othello verwünschend, bald mit Desdemona trauernd. Damit aber nicht genug, zettelt der nichtswürdige Jago, nachdem er den Mohren in seinem mörderischen Vorhaben bestärkt hat, noch eine neue Intrigue mit Rodrigo an, die auf Cassios Untergang abzielt — und das Alles klagt, jammert, weint, reflektirt, raisonnirt, deliberirt und intriguirt durcheinander, so daß dem in die Enge getriebenen Zuhörer, der sich vergebens in dem dreigespaltenen Textbuch zu unterrichten sucht, buchstäblich Hören und Sehen vergeht. In der Partitur nehmen sich die zehn Notensysteme der Sänger vortrefflich aus, und man freut sich beim Anblick der sich ablösenden und ergänzenden, munter wie ein Bienenschwarm einher-

Digitized by Google

(1903.)

Die Zeit der [illegible] scheint [illegible]
Offenbarungen gewesen zu sein [illegible]
„Verkaufte Braut“ vom Himmel der [illegible]
wie ein Feuer des Herrn, [illegible]
Haus, darin sie saßen“, diesem [illegible]
Wehen und Brausen erfüllt. [illegible]

Digitized by Google

Verdi.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sir John Falstaff Shakespeares hielt daselbst seinen Einzug und mit ihm ein Gesammtgastspiel des Solopersonales vom Teatro della Scala in Mailand. Die Vorstellung trug jenen bekannten weihevollen Charakter zur Schau, der mit einem künstlerischen „Ereigniß" unzertrennlich verbunden ist.

Und ein denkwürdiges Ereigniß war diese aus Mailand importirte Première in der That. Man hatte das Gefühl, etwas Außerordentliches, in seiner Art Einziges zu erleben, und machte sehr bald zur eigenen Sache, was anfänglich wie eine fremde Angelegenheit erschien. Als eine solche war Verdis „Falstaff" von Vielen angesehen und behandelt worden. Kaum jemals zuvor wurden die aus der Ferne herüberdringenden Berichte über den Succeß eines Kunstwerkes mit größerer Skepsis aufgenommen, als die Kunde von den schnell hinter einander folgenden Triumphen, die der greise Maëstro mit seiner letzten Oper davongetragen hat. Vaterlandsliebe und Personenkultus sollten den Ausschlag gegeben, Geschäftsreklame und -intrigue die nicht in Abrede zu stellenden Thatsachen aufgebauscht und ausgebeutet haben! Zuletzt wurden sogar die Triestiner, man denke: die Triestiner! von deren Kompetenz in künstlerischen Dingen sonst noch wenig verlautete, zu Schiedsrichtern aufgerufen, und ihr ablehnendes Votum erfreute sich vielfältig zustimmender Beachtung. Vielleicht beruhen alle diese und ähnliche hiebei zum Vorschein gekommenen kleinlichen Vorurtheile und Einwendungen nur auf dem dumpfen Bewußtsein, wie schwer es sei, sich mit dem Komponisten und seinem Werke gehörig auseinanderzusetzen.

Ist dieser „Falstaff" nicht ein Wunder, ein noch größeres und unbegreiflicheres Wunder, wie jedes echte Werk der Kunst an sich eines ist? Ein Mann von achtzig Jahren vergißt sein Alter und mit ihm seine ganze künstlerische Vergangenheit. Er, dessen Phantasie, mit Gift und Dolch bewaffnet, in allen erdenklichen Greueln der Romantik schwelgte, Mord und Todtschlag verübte, in Blut und Thränen badete und mit Schrecken zu Nacht speiste; er, ein musikalischer Viktor Hugo, der sich in verblüffenden und betäubenden Entladungen seiner ungebändigten Kraft gefiel; der mit derb zufahrender Hand den Effekt bei den Haaren ergriff und nicht eher losließ, als bis er seine Schuldigkeit gethan hatte; er, der Zeit seines langjährigen Wirkens niemals auch nur eine leise Spur von Humor verrathen und das Lachen, wenn er es einst gekonnt, für immer verlernt zu haben schien, ja, er, der Komponist des „Ernani", „Rigoletto", „Troubadour", „Othello" und der „Traviata", setzt sich in seinem einundachtzigsten Jahre wie ein beginnender Buffonist hin und schreibt vergnügt lächelnd seine erste

Digitized by Google

„komische Oper"! Kein Zweifel, daß die Sage künftiger Jahrhunderte einmal das Gerücht verbreiten wird, Verdi habe den „Falstaff" auf ausdrücklichen Wunsch der schönen Königin von Italien komponirt, wie man ja auch von Shakespeare fabelt, daß er die „Lustigen Weiber von Windsor" der Königin Elisabeth zu Gefallen, die den dicken Sir John durchaus in einen Liebeshandel verstrickt sehen wollte, binnen vierzehn Tagen gedichtet habe. Was hilft es heute dem Komponisten, wenn er dem Kritiker Gino Monaldi schriftlich versichert, daß er bereits vor vierzig Jahren eine komische Oper zu schaffen beabsichtigte, und daß ihm die „Lustigen Weiber" Shakespeares gar schon seit einem halben Säkulum bekannt seien?

Thatsächlich haben wir, nach Verdis Versicherung, den „Falstaff" nur der verführerischen Ueberredungsgabe seines Librettisten, Arrigo Boito, zu verdanken. Nicht durch Worte, sondern durch die That ließ der Meister sich verführen. Boito dichtete ihm „una Commedia lirica che non somiglia a nessun' altra" — eine lyrische Komödie, welche keiner anderen ähnlich ist, und schaffte somit jedes bedenkliche „Aber" des Komponisten aus der Welt. Hat Verdi, was die Unvergleichbarkeit seines Librettos anbetrifft, das Richtige gesagt, oder irrte er vielleicht aus Unkenntniß der einschlägigen Literatur? Jeder Deutsche erinnert sich sofort der von Mosenthal textirten reizenden Oper Nicolais und spricht dann, falls er ein gesinnungsvoller Patriot und geschworener Verächter aller Neuerungen ist, konsequenter Weise dem „Falstaff" Verdis jede Existenzberechtigung ab. Ein wenig Geduld, lieber Landsmann! Ob Verdi die Nicolaische Oper nun kennt oder nicht: darin hat er vollkommen Recht, daß seine commedia lirica weder mit ihr noch mit irgend einem anderen derartigen Werke verglichen werden kann. Abgesehen von kleinen und größeren Unterschieden ist Boitos Libretto eben eine höhere „lyrische Komödie" und kein gewöhnlicher Operntext. Der Dichter hat das Shakespearesche Lustspiel in ein eng anliegendes, fein gefälteltes, metrisches Gewand gekleidet, und er hat dieses Gewand mit einer Fülle von Vers- und Reimkünsten verziert, ohne die dramatische Wirkung der Szene und des Dialoges abzuschwächen oder gar aufzuheben. Ihm war es vor Allem um den Charakter Falstaffs als Titelhelden seines Buches zu thun; in zweiter Linie erst stand ihm die Fabel der lustigen Weiber. Sir John wird daher nicht, wie bei Mosenthal, als bekannt vorausgesetzt, sondern wir werden erst mit ihm bekannt gemacht. Deshalb beherrscht er auch vollständig die Szene, und die anderen Figuren sind gleichsam nur dazu da, um seine körperlichen und geistigen Eigenschaften, sowie den ironisch-satirischen Widerspruch zwischen beiden zur Anschauung zu bringen: die plumpe

Digitized by Google

und träge, allen sinnlichen Gelüsten fröhnende Materie im komischen Gegensatze zu dem scharfen, aufgeweckten und beweglichen Geiste, der dem transszendenten Reich einer humoristischen Weltanschauung zustrebt. Zur Vervollständigung des Charakterbildes glaubt Boito mehrere Stellen aus Heinrich IV. heranziehen zu müssen, darunter auch den famosen Monolog Falstaffs von der Ehre aus dem Lager bei Shrewsbury: Dieses Einschiebsel hat keinen rechten Sinn in dem neuen Zusammenhange der Handlung. Vor den Gefahren der Schlacht sich salvirend, bemerkt Falstaff sophistisch in „Heinrich IV.“: „Kann Ehre ein Bein ansetzen oder einen Arm? Nein, die Ehre ist kein Wundarzt ꝛc.“ . . Wenn aber der Bramarbas Pistol und der Beutelschneider Bardolph sich weigern, Falstaffs Liebesbriefe zu bestellen, weil die „Ehre“ ihnen solches verbiete — Shakespeare verhöhnt hier die Ehrbegriffe des lüderlichen englischen Adels — und Falstaff gleich auf das Stichwort „Ehre“ mit seiner Abhandlung loslegt, so bringt er sich in den Verdacht des unsinnigen Schwätzers, der seine Geschichte erzählt, koste es, was es wolle. Fiel da nicht ein Schuß? Nein? . . Apropos Schuß, fällt mir ein . .

Um dem Leser einen Begriff von der Sprachgewandtheit des Italieners zu geben, lassen wir das Frauenquartett aus dem ersten Akte in unserer, genau an das Versmaß des Originals angepaßten Uebersetzung weiter unten folgen. (Siehe Anhang!) Schade nur, daß all' das metrische Kunstfeuerwerk des Buches wirkungslos verpufft, weil es gewöhnlich hinter der Front des musikalischen Ensembles abgebrannt wird. Zur Vereinfachung der Handlung hat Boito den Friedensrichter Schaal, Mr. Page, den walisischen Pfarrer Evans, den Spießgesellen Nym und den Junker Schmächtig aus dem Personal gestrichen und die Rolle Schmächtigs auf den Dr. Cajus übertragen. Wie ungewohnt den Italienern der Shakespearesche Humor und die vielen, aus dem Englischen ihrer Muttersprache einverleibten Kraftausdrücke und Wendungen sein mögen, geht daraus hervor, daß während der „Falstaff“-Aufführung in Italien eine Menge von Kommentaren und Leitfäden erschien, die den rathlosen Zuhörer mit gelehrter Miene über die verborgenen Absichten und oft recht unziemlichen Späße des Dichters aufzuklären sich bestreben. Die Figur des weinseligen, phlegmatischen Epikuräers mit seiner dicken Selbstgefälligkeit und heitern Selbstpersiflage, seiner systematisirten Gemeinheit und überlegenen, ergötzlichen Ironie ist eine urgermanische Erfindung und darf nur im Norden auf allgemeines Verständniß rechnen. Weist also schon der Stoff und das Shakespeare-verwandte spitzfindig poetische Libretto vom Süden über die Alpen zurück, so wendet sich die Musik erst recht an

Digitized by Google

wimmelnden Stimmen, aber „wehe, wenn sie losgelassen“! Die Generalprobe hat die gefährliche Wirkungslosigkeit dieses Ensembles dargethan, obwohl dasselbe äußerst exakt einstudirt war und am Schnürchen ging; in der Aufführung verfiel dann das pompöse Stück, auf welches Verdi offenbar mit dem Stolze eines völkerversammelnden Fürsten herabschaut, zu sieben Achteln dem männermordenden Rothstifte des Dirigenten.

Im vierten und letzten Akte der Oper begrüßen wir die krönende Vollendung des schönen Werkes. Kein Takt ist darin, den wir gestrichen oder verändert sehen möchten — von der schwermüthigen, mit bangen Todesahnungen durchwebten Einleitung der Holzbläser, wo englisch Horn und Fagott ihre dunklen Stimmen ertönen lassen, und die dreimal wiederkehrenden leeren Quinten wie die Schläge der Todtenuhr erklingen, bis zu den Abschiedsküssen des zu Desdemonens Füßen sterbenden Othello — einer beziehungsvollen, unsagbar schmerzlichen Reminiscenz an das Liebesduett des ersten Aktes. Das wunderlich melodisirte Lied vom Weidenbaum mit seinem gespenstischen Echo und dem in die hohlen Oktaven der Pikkoloflöte und des Fagotts ausmündenden lebensmüden Ritornell, der erschütternde Aufschrei, mit dem sich Desdemona ihrer scheidenden Dienerin an den Hals wirft, als wolle sie sich mit letzter, verzweifelter Kraft an das schöne Leben hängen, das monotone Psalmodiren des Ave Maria, aus welchem sich das innige Gebet in As-dur zum tauben Himmel emporringt, das näselnde Rezitativ der Bässe, welches das Auftreten des wahnwitzigen Othello schildert, der von staktato gehämmerten Sechszehntel-Figuren getragene entsetzliche Dialog zwischen dem Mörder und seinem Opfer, das wüthende Fortissimo des Orchesters, welches das Vollbringen der grausigen That anzeigt, und die gleich darauf eintretende Stille — das sind Momente von großartiger, unvergeßlicher Wirkung, und dieser geniale letzte Akt der Oper allein verbürgt ihr ein dauerndes Leben.

„Falstaff“.

Von Giuseppe Verdi.

(1893.)

Die Zeit der Pfingsten scheint für Wien die Zeit der musikalischen Offenbarungen geworden zu sein. Im vorigen Jahre fiel Smetanas „Verkaufte Braut“ vom Himmel der Musik- und Theaterausstellung wie ein Feuer des Herrn, und auch heuer wieder wurde „das ganze Haus, darin sie saßen“, diesmal das Hofoperntheater, von gewaltigem Wehen und Brausen erfüllt. Der italienisirte und in Musik gesetzte

Digitized by Google

Verdi.

Digitized by Google

[illegible] wenn sie losgelassen"! Die Gener[illegible]
[illegible] Langkeit dieses Ensembles dargethan
[illegible] war und am Schnürchen ging;
[illegible] das pompöse Stück, auf welches Verdi
[illegible] versammelnden Fürsten herabschaut,
[illegible] Nothstifte des Dirigenten.
[illegible] begnügen wir die krönende
[illegible] darin, den wir ge-
[illegible] Zwermüthigen, m[illegible]
[illegible] der Holzbläser, [illegible]
[illegible] ertönen lassen, und
[illegible] Todten
[illegible] Füß
[illegible]
Reminis[illegible]
melodisi[illegible] Ed
dem [illegible] Oktaven [illegible]
mündenden lebensmüden Ritorn[illegible]
[illegible] ihrer scheidenden [illegible] wirft
[illegible] letzter, verzweifelt [illegible] Leben [illegible]
[illegible] sich [illegible]
[illegible]
[illegible] Othello schi[illegible]
[illegible] getragene [illegible]
[illegible], das wüthe[illegible]
[illegible] tragen [illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible] Verdi.

[illegible] Wien die [illegible]
[illegible] vorigen [illegible]
[illegible] der Musik- und [illegible]
[illegible] auch heuer wieder [illegible]
[illegible] das Hofoperntheater [illegible]
[illegible] italienisirte [illegible]

Digitized by Google

Verdi.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sir John Falstaff Shakespeares hielt daselbst seinen Einzug und mit ihm ein Gesammtgastspiel des Solopersonales vom Teatro della Scala in Mailand. Die Vorstellung trug jenen bekannten weihevollen Charakter zur Schau, der mit einem künstlerischen „Ereigniß" unzertrennlich verbunden ist.

Und ein denkwürdiges Ereigniß war diese aus Mailand importirte Première in der That. Man hatte das Gefühl, etwas Außerordentliches, in seiner Art Einziges zu erleben, und machte sehr bald zur eigenen Sache, was anfänglich wie eine fremde Angelegenheit erschien. Als eine solche war Verdis „Falstaff" von Vielen angesehen und behandelt worden. Kaum jemals zuvor wurden die aus der Ferne herüberdringenden Berichte über den Succeß eines Kunstwerkes mit größerer Skepsis aufgenommen, als die Kunde von den schnell hinter einander folgenden Triumphen, die der greise Maëstro mit seiner letzten Oper davongetragen hat. Vaterlandsliebe und Personenkultus sollten den Ausschlag gegeben, Geschäftsreklame und -intrigue die nicht in Abrede zu stellenden Thatsachen aufgebauscht und ausgebeutet haben! Zuletzt wurden sogar die Triestiner, man denke: die Triestiner! von deren Kompetenz in künstlerischen Dingen sonst noch wenig verlautete, zu Schiedsrichtern aufgerufen, und ihr ablehnendes Votum erfreute sich vielfältig zustimmender Beachtung. Vielleicht beruhen alle diese und ähnliche hiebei zum Vorschein gekommenen kleinlichen Vorurtheile und Einwendungen nur auf dem dumpfen Bewußtsein, wie schwer es sei, sich mit dem Komponisten und seinem Werke gehörig auseinanderzusetzen.

Ist dieser „Falstaff" nicht ein Wunder, ein noch größeres und unbegreiflicheres Wunder, wie jedes echte Werk der Kunst an sich eines ist? Ein Mann von achtzig Jahren vergißt sein Alter und mit ihm seine ganze künstlerische Vergangenheit. Er, dessen Phantasie, mit Gift und Dolch bewaffnet, in allen erdenklichen Greueln der Romantik schwelgte, Mord und Todtschlag verübte, in Blut und Thränen badete und mit Schrecken zu Nacht speiste; er, ein musikalischer Viktor Hugo, der sich in verblüffenden und betäubenden Entladungen seiner ungebändigten Kraft gefiel; der mit derb zufahrender Hand den Effekt bei den Haaren ergriff und nicht eher losließ, als bis er seine Schuldigkeit gethan hatte; er, der Zeit seines langjährigen Wirkens niemals auch nur eine leise Spur von Humor verrathen und das Lachen, wenn er es einst gekonnt, für immer verlernt zu haben schien, ja, er, der Komponist des „Ernani", „Rigoletto", „Troubadour", „Othello" und der „Traviata", setzt sich in seinem einundachtzigsten Jahre wie ein beginnender Buffonist hin und schreibt vergnügt lächelnd seine erste

Digitized by Google

„komische Oper"! Kein Zweifel, daß die Sage künftiger Jahrhunderte einmal das Gerücht verbreiten wird, Verdi habe den „Falstaff" auf ausdrücklichen Wunsch der schönen Königin von Italien komponirt, wie man ja auch von Shakespeare fabelt, daß er die „Lustigen Weiber von Windsor" der Königin Elisabeth zu Gefallen, die den dicken Sir John durchaus in einen Liebeshandel verstrickt sehen wollte, binnen vierzehn Tagen gedichtet habe. Was hilft es heute dem Komponisten, wenn er dem Kritiker Gino Monaldi schriftlich versichert, daß er bereits vor vierzig Jahren eine komische Oper zu schaffen beabsichtigte, und daß ihm die „Lustigen Weiber" Shakespeares gar schon seit einem halben Säkulum bekannt seien?

Thatsächlich haben wir, nach Verdis Versicherung, den „Falstaff" nur der verführerischen Ueberredungsgabe seines Librettisten, Arrigo Boito, zu verdanken. Nicht durch Worte, sondern durch die That ließ der Meister sich verführen. Boito dichtete ihm „una Commedia lirica che non somiglia a nessun' altra" — eine lyrische Komödie, welche keiner anderen ähnlich ist, und schaffte somit jedes bedenkliche „Aber" des Komponisten aus der Welt. Hat Verdi, was die Unvergleichbarkeit seines Librettos anbetrifft, das Richtige gesagt, oder irrte er vielleicht aus Unkenntniß der einschlägigen Literatur? Jeder Deutsche erinnert sich sofort der von Mosenthal textirten reizenden Oper Nicolais und spricht dann, falls er ein gesinnungsvoller Patriot und geschworener Verächter aller Neuerungen ist, konsequenter Weise dem „Falstaff" Verdis jede Existenzberechtigung ab. Ein wenig Geduld, lieber Landsmann! Ob Verdi die Nicolaische Oper nun kennt oder nicht: darin hat er vollkommen Recht, daß seine commedia lirica weder mit ihr noch mit irgend einem anderen derartigen Werke verglichen werden kann. Abgesehen von kleinen und größeren Unterschieden ist Boitos Libretto eben eine höhere „lyrische Komödie" und kein gewöhnlicher Operntext. Der Dichter hat das Shakespearesche Lustspiel in ein eng anliegendes, fein gefälteltes, metrisches Gewand gekleidet, und er hat dieses Gewand mit einer Fülle von Vers- und Reimkünsten verziert, ohne die dramatische Wirkung der Szene und des Dialoges abzuschwächen oder gar aufzuheben. Ihm war es vor Allem um den Charakter Falstaffs als Titelhelden seines Buches zu thun; in zweiter Linie erst stand ihm die Fabel der lustigen Weiber. Sir John wird daher nicht, wie bei Mosenthal, als bekannt vorausgesetzt, sondern wir werden erst mit ihm bekannt gemacht. Deshalb beherrscht er auch vollständig die Szene, und die anderen Figuren sind gleichsam nur dazu da, um seine körperlichen und geistigen Eigenschaften, sowie den ironisch-satirischen Widerspruch zwischen beiden zur Anschauung zu bringen: die plumpe

Digitized by Google

und träge, allen sinnlichen Gelüsten fröhnende Materie im komischen Gegensatze zu dem scharfen, aufgeweckten und beweglichen Geiste, der dem transszendenten Reich einer humoristischen Weltanschauung zustrebt. Zur Vervollständigung des Charakterbildes glaubt Boito mehrere Stellen aus Heinrich IV. heranziehen zu müssen, darunter auch den famosen Monolog Falstaffs von der Ehre aus dem Lager bei Shrewsbury: Dieses Einschiebsel hat keinen rechten Sinn in dem neuen Zusammenhange der Handlung. Vor den Gefahren der Schlacht sich salvirend, bemerkt Falstaff sophistisch in „Heinrich IV.“: „Kann Ehre ein Bein ansetzen oder einen Arm? Nein, die Ehre ist kein Wundarzt ꝛc.“ . . Wenn aber der Bramarbas Pistol und der Beutelschneider Bardolph sich weigern, Falstaffs Liebesbriefe zu bestellen, weil die „Ehre“ ihnen solches verbiete — Shakespeare verhöhnt hier die Ehrbegriffe des lüderlichen englischen Adels — und Falstaff gleich auf das Stichwort „Ehre“ mit seiner Abhandlung loslegt, so bringt er sich in den Verdacht des unsinnigen Schwätzers, der seine Geschichte erzählt, koste es, was es wolle. Fiel da nicht ein Schuß? Nein? . . Apropos Schuß, fällt mir ein . .

Um dem Leser einen Begriff von der Sprachgewandtheit des Italieners zu geben, lassen wir das Frauenquartett aus dem ersten Akte in unserer, genau an das Versmaß des Originals angepaßten Uebersetzung weiter unten folgen. (Siehe Anhang!) Schade nur, daß all' das metrische Kunstfeuerwerk des Buches wirkungslos verpufft, weil es gewöhnlich hinter der Front des musikalischen Ensembles abgebrannt wird. Zur Vereinfachung der Handlung hat Boito den Friedensrichter Schaal, Mr. Page, den walisischen Pfarrer Evans, den Spießgesellen Nym und den Junker Schmächtig aus dem Personal gestrichen und die Rolle Schmächtigs auf den Dr. Cajus übertragen. Wie ungewohnt den Italienern der Shakespearesche Humor und die vielen, aus dem Englischen ihrer Muttersprache einverleibten Kraftausdrücke und Wendungen sein mögen, geht daraus hervor, daß während der „Falstaff“-Aufführung in Italien eine Menge von Kommentaren und Leitfäden erschien, die den rathlosen Zuhörer mit gelehrter Miene über die verborgenen Absichten und oft recht unziemlichen Späße des Dichters aufzuklären sich bestreben. Die Figur des weinseligen, phlegmatischen Epikuräers mit seiner dicken Selbstgefälligkeit und heitern Selbstpersiflage, seiner systematisirten Gemeinheit und überlegenen, ergötzlichen Ironie ist eine urgermanische Erfindung und darf nur im Norden auf allgemeines Verständniß rechnen. Weist also schon der Stoff und das Shakespeare-verwandte spitzfindig poetische Libretto vom Süden über die Alpen zurück, so wendet sich die Musik erst recht an

Digitized by Google

nordische Gründlichkeit und Bildung. Eine italienische komische Oper, die an den deutschen Ernst appellirt — das ist gewiß eine merkwürdige Erscheinung und ein bedeutsames Zeichen der Zeit.

Nicolais „Lustige Weiber" sind ohne Zweifel italienischer als Verdis „Falstaff". Wer deßhalb glauben wollte, daß das eine Werk das andere als überflüssig aus dem Wege räumen müsse, der irrt sich. Beide Werke sprechen eine so grundverschiedene Sprache wie etwa Gounods „Margarethe" und Boitos „Mephistopheles", beide repräsentiren zwei einander diametral entgegengesetzte Pole, und beide sind so klare und bedeutende Aeußerungen einer zielbewußten künstlerischen Willens- und Gestaltungskraft, daß sie einander nichts anhaben können. Um es mit Einem Worte zu sagen: Verdi hat mit seinem „Falstaff" das musikalische Lustspiel geschaffen, das ihm vorschwebte! Er hat die commedia lirica Boitos komponirt sammt ihren Fehlern und Vorzügen, mit einer so selbstlosen Treue und Hingebung an die Sache, mit einem so feinen künstlerischen Stilgefühl und mit so unzweifelhaftem Gelingen, daß wir den „Falstaff" als eine höchst werthvolle und durchaus eigenthümliche Bereicherung unserer musikalischen Bühne begrüßen dürfen.

Gewiß suchen wir den Komponisten des „Troubadour" vergebens in dieser musterhaft ausgearbeiteten Partitur; ja, wenn wir nicht im „Othello" ein verbindendes Mittelglied zwischen dem Verdi der ersten und letzten Periode besäßen, wir würden schwerlich davon zu überzeugen sein, daß der edle Sir John demselben Fleisch und Blut entsprossen ist, wie sein älterer Bruder. Verdis Musik folgt möglichst genau dem gesprochenen Worte des Dichters, sie verzichtet lieber auf symmetrische Gliederung der Perioden und auf abgeschlossene Tonsätze, als daß sie dem Sinn und der Wahrheit des poetischen Ausdruckes Gewalt anthäte. Und dennoch verliert sich der Komponist, so geflissentlich er den musikalischen Dialektiker hervorkehrt, nicht im Detail, wie es unsere neudeutschen Musik-Dramatiker zu thun pflegen. Vielmehr behält er immer das Ganze im Auge und traut seiner Kunst so viel überzeugende Beredsamkeit zu, um auf den Nothbehelf der Leitmotive, diese dramatische Eselsbrücke, verzichten zu können. Eine einzige, an Siebels „Holde Blümlein, o sprecht" anklingende, bei Verdi das Auftreten der Alice Ford begleitende Phrase kehrt zuletzt, als Kontrasubjekt der Schlußfuge wieder: „l'uom è nato burlone". Breite Partien des Werkes, wie die gewaltigen Final-Ensembles der beiden ersten Akte und das duftige Mondscheinmärchen im dritten, zeugen für die Klarheit und Einheitlichkeit der Konzeption; sie laufen so fließend fort, als wären sie ohne Unterbrechung hingeschrieben von einer ebenso leichten und schnellen wie

Digitized by Google

genauen und sicheren Hand, die in keinem einzigen Zug die zitternde Schwäche des Alters verräth. Solchen Meisterstücken musikalischer Erfindung und Arbeit gegenüber, die in der gesammten älteren und neueren italienischen Oper nicht ihres Gleichen finden, haben die manchmal allzu weit ausgedehnten Konversationspartien Mühe, ihr Ansehen zu behaupten. Der Geschwätzige ist hier nicht der alte Verdi, sondern der junge Boito, der als eifriger Shakespeare-Verehrer kein Wort des Glimpfes und Schimpfes missen möchte. Zur Auffrischung des trockenen Dialoges dienen kleine melodische Einschiebsel, die indessen nicht zahlreich genug sind, um dem angestrengt lauschenden Zuhörer über jede Ermüdung hinwegzuhelfen. Besonders fühlbar wird der Uebelstand in der ersten Abtheilung des dritten Aktes, der die Vorbereitungen auf das nächtliche Stelldichein im Parke zu Windsor mit der Weitschweifigkeit eines Hofzeremoniells behandelt. Diese, aber auch nur diese Partie des Werkes stellt unsere Geduld auf die Probe. Um so reichlicher werden wir dann für die Qual der Ausdauer mit der wundervollen Mondscheinszene belohnt, die sich vor Hernes Eiche abspielt; ähnliche Klänge haben wir bisher nur in Mendelssohns „Sommernachtstraum" und Wagners „Tristan" (zweiter Akt) vernommen. Fentons Liebessonett, in dessen Terzinen Aennchens Stimme mit der des Geliebten verschmilzt, der drollige Auftritt des gehörnten Falstaff, die von der Tiefe des Gartens heraufklingenden Frauenstimmen, das aus Blumenduft und Mondlicht gewobene Lied der Feenkönigin, die Chöre der Elfen, Nymphen und Kobolde — das sind lauter erlesene, musikalische Schönheiten allerersten Ranges. Hier tritt auch der zauberische Klang des Orchesters eindringlich hervor, das lebhafte und sprechende, aber dünn aufgetragene und gewählte Farben liebt.

Doch wir wollen nicht dem Beispiele der Italiener folgen, die, der althergebrachten Praktik ihrer Maëstri und Sänger gemäß, die Güte einer Oper von der größeren oder kleineren Anzahl dankbarer „Nummern" abhängig machen und unterlassen es daher, noch andere Glanzstellen des Werkes dem Zusammenhange zu entreißen. Nur auf das letzte Finale weisen wir besonders hin. Diese für sich bestehende grandiose Schlußfuge, welche die Stimmen aller Personen des Stückes mit einander verschlingt, bezeichnet im Sinne des Dichters den Uebergang vom besonderen Falle zur allgemeinen Ordnung der Dinge und spricht wie der Chorus mysticus im zweiten Theile des „Faust" den Inhalt und das Endergebniß des Ganzen in einer gedrängten Formel aus. Der Scherz wünscht ernst genommen zu werden, so ernst, wie man den Tod und die Liebe nimmt!

Digitized by Google

Anhang.

Das Frauenquartett aus dem ersten Akte des „Falstaff".

Alice:

Der Schlauch aller Schläuche!
Das Weinfaß! Die Tonne!
Bescheinet wohl die Sonne
Noch schnödere Bäuche?
Seht doch den begehrlichen,
Kurzbeinigen Köter!
Er spielt den Gefährlichen,
Den Schockschwerennöther!
Die Haare, die grauen,
Am Glatzkopf verklagen ihn,
Es macht sein Betragen ihn
Unmöglich bei Frauen.
Er hat die Gelegenheit
Nicht richtig erkannt;
So groß die Verwegenheit,
So klein der Verstand!

Aennchen:

Ich darf wohl so frei sein,
Ein Wort mitzusprechen?
Denn, foppt man den Frechen,
So will ich dabei sein!
Verliebt wie ein Schäferlein,
Vertraut er uns gerne
Und nimmt ein Leuchtkäferlein
Für eine Laterne.
Mit artigen Lügen
Gar bald wird bezwungen er!
Ein Scherz, ein gelungener,
Das ist mein Vergnügen!
Moral muß man predigen
Dem höllischen Brand,
Sich seiner entledigen
Mit fertiger Hand!

Meg:

Daß Einer sich anmaßt,
Dergleichen zu wagen!
Hat unser Betragen
Was Uebles veranlaßt? . .
Nicht sind wir geduldige,
Sanftmüthige Lämmer,
Bestraft sei der Schuldige,
Der lüsterne Schlemmer!
Wir wollen ihn prellen,
Und nimmer vergißt er es!
Nie sah ich was Tristeres,
Als diesen Gesellen:
So polternd, so ungestüm,
So wenig galant!
Wer warf dieses Ungethüm
An unseren Strand?

Quickly:

Noch zweifl' ich mit Bangen,
Ob Alles gelinge;
Es fehlt an der Schlinge,
Das Unthier zu fangen.
Vermeint Ihr mit seidenen,
Manierlichen Maschen,
Ihr Allzubescheidenen!
Den Wanst zu erhaschen?
Wo habt Ihr die Taue
Zum Knebeln und Bändigen?
Ihr wenig Verständigen,
Ihr schießt ja ins Blaue!
Bedenkt doch: der Dicke ist
Zwar nicht sehr gewandt,
Jedoch keine Mücke ist
Solch ein Elephant!

„Mefistofele".

Von Arrigo Boito.

(1889.)

„Original, fahr' hin in deiner Pracht!"

Ueber den italienischen Dichter-Komponisten Arrigo Boito und sein Teufelswerk „Mefistofele" ist seit dem Jahre 1868 soviel Unsinn ge-

Digitized by Google

redet, geschrieben und gedruckt worden, daß auch die solidesten Leute anfingen, sich dem Wahne hinzugeben, es müsse etwas ganz Besonderes, Unerhörtes, Niedageweseues in dem wälschen Hexenmeister und seiner Oper stecken. Der ewig aufgeregte, in Kunstsachen maßlos heftige Sohn des Südens pflegt mit Lorbeeren ebenso freigebig zu sein wie mit faulen Orangen. Beide fallen ihm als Landesprodukte in die Hand, und er betrachtet es als sein besonderes Privilegium, sie ohne vieles Besinnen an geeignete und ungeeignete Persönlichkeiten zu vertheilen. Dabei kommt es mitunter vor, daß er in der Aufregung Blätter und Früchte verwechselt und Demjenigen, den er mit Lorbeeren bekränzen wollte, Orangenschalen an den Kopf wirft. Als Boito mit seinem „Mefistofele“ in der Skala zu Mailand zum ersten Male sein Glück versuchte, waren ihm keine Lorbeeren beschieden; er machte ein selbst für italienische Verhältnisse ungewöhnliches Fiasko, die Vorstellungen mußten auf polizeiliche Verordnung abgebrochen werden, und der enttäuschte Komponist zog sich grollend in sein Studirzimmer zurück. Dort brütete er rastlos über seinem Werke, legte dessen Bestandtheile von Neuem in die klärende Retorte, ließ Alles vom Feuer der Kritik gehörig durchglühen und wartete voll Ungeduld auf das Erscheinen des verbesserten Satans, der ihn aus den peinlichen Finsternissen freudloser Abgeschiedenheit zum beglückenden Glanze öffentlichen Ruhmes zurückführen sollte. Sieben langer Jahre bedurfte das große Werk, ehe es im Stillen abgethan werden konnte, dann aber erschien es mit nie geahnter Pracht, und was das undankbare Mailand dem vierundzwanzigjährigen überspannten Jüngling verweigert hatte, zahlte das entzückte Bologna dem reiferen Manne doppelt und dreifach zurück.

Dem Publikum war es mittlerweile zum Bewußtsein gebracht worden, daß die Zukunft des musikalischen Heiles für Italien auf den Schultern Boitos liege; erschien er doch, nachdem schon Verdi in seiner „Aïda“ auf den Bruch mit der herrschenden Operntradition hingearbeitet hatte, als der leibhaftige Genius der neuen Zeit, welcher für Italien ungefähr dasselbe bedeuten sollte, wie Richard Wagner für Deutschland. Boito wurde zum Führer der musikalischen Jugend proklamirt; seine Aufgabe war es, den von Jahr zu Jahr stärker in Mißkredit gerathenen weichlichen Geschmack zu läutern, zu kräftigen, zu stählen und das gesunde Gefühl aus den beengenden Grenzen des verlogenen bel canto zur Freiheit und Wahrheit des dramatischen Ausdruckes emporzuleiten. Mit den entschiedenen Fortschritten, welche seit der Begründung des italienischen Königreiches deutsche Art und Kunst jenseits der Alpen gemacht haben, hängen der merkwürdige Umschwung der öffentlichen Meinung und der unglaubliche Erfolg, den die Oper bei ihrer Wieder-

Digitized by Google

holung davontrug, eng zusammen. Man braucht nur Bellini oder Donizetti neben Boito zu halten, um einerseits den energischen Widerspruch, andererseits die begeisterte Zustimmung zu begreifen, welche ein und dasselbe Werk in verschiedenen Zeitläuften und unter veränderten Voraussetzungen hervorrufen mußte. In Deutschland hätte die Oper ohne ihre Provenienz, wenn sie überhaupt irgendwo zur Aufführung angenommen worden wäre, wahrscheinlich nicht das geringste Aufsehen erregt; man hätte sie angehört, ausgelacht und beiseite gelegt. Da sie indessen eine so interessante Vergangenheit aufzuweisen hat, und der Deutsche es liebt, ausländischen Schönheiten seine Verehrung darzubringen, durfte auch bei uns das Werk auf neugierige Theilnahme rechnen; dazu kam noch ein kulturhistorisches Moment, das uns nicht wenig schmeichelte. Jahrhunderte hindurch waren unsere Komponisten über die Alpen gewandert, um die Wunderblume des Gesanges in ihrer Heimath zu pflücken; nun reisen junge Geschlechter zu uns herüber und versuchen in den Nebeln des Nordens deutschen Ernst und deutsche Gründlichkeit sich anzueignen. Viele bürsten sich dann daheim den Staub aus den Kleidern, der ihnen von der Landstraße her angeflogen ist, und streuen ihn dem leichtgläubigen Völkchen in die Augen.

Die Neugierde, zu sehen, wie das größte Meisterwerk der deutschen Literatur, Goethes „Faust", sich in dem Hohlspiegel verzerrt, den ein zugereister Tausendkünstler ihm vorhält, sollte doch von dem beschämenden Gefühl überwogen werden, das uns ein solches Schauspiel erregt. Wird das erhabene Gedicht nicht anderweitig schon genug verhunzt, wenn es unter die plumpen Hände eines superklugen Theaterhandwerkers geräth, der seine idealen symbolischen und phantastischen Gestalten auf die Bretter schleppt und sie ausgerenkt und verstümmelt, aber „mit allen Effekten der modernen Bühnentechnik" versehen, vor den Blicken der schauluſtigen Menge sich zu Tode zappeln läßt? Als ich vor zwei Jahren im Dresdener Hoftheater eine Aufführung des zweiten Theiles des „Faust" nach Wollheims Bearbeitung mit der Pierſonschen Musik ansah, glaubte ich das Aergste, was man dem Gedicht anthun könnte, schon erlebt zu haben. Am meisten wurden damals der glühende Schlüssel, der Faust zu den „Müttern" hinabführt, der Homunkulus in der Phiole, die Himmelsdekoration am Schlusse und — die Insekten angestaunt, welche Mephistopheles aus dem alten Doktorpelz höchst natürlich herausschüttelte. Das Ganze machte den Eindruck einer Zauber- oder Ausstattungsoper, und der Geist des Dichters ging in dem Gedränge von Trabanten, Soldaten, Schiffern, Anachoreten, Elfen, Dämonen, Engeln verschiedener Kategorien, Elementargeistern und Teufeln vollständig verloren. Goethe wußte wohl, warum er sich gegen jede Zu-

Digitized by Google

muthung, die den „Faust“ im Theater betraf, vollkommen ablehnend verhielt. Er dachte im Ernste nicht daran, irgend einen Theil des Mysteriums aufzuführen, obgleich er Humor besaß, dem guten Eckermann gelegentlich einen Floh ins Ohr zu setzen und von zwei Künstlerinnen zu phantasiren, welche sich in das musikalische und dramatische Erbe der Helena theilen sollten; vielmehr ließ er alle Versuche seiner Zeit wie ein unabwendliches Verhängniß über sich ergehen, ohne einen Finger zu rühren. „Machen Sie mit meinem „Faust“, was Sie wollen,“ hatte er zu Klingemann gesagt, und über die mangelhafte Bearbeitung, welcher Eckermann und Riemer in Weimar die Tragödie unterzogen, verlor er kein Wort. Vielleicht würde er selbst die Nachricht von einer Aufführung des zweiten Theiles, wie sie leider in Mode gekommen, mit olympischem Lächeln und vielsagendem Schweigen hingenommen haben. Aber dieses Lächeln wäre gewiß in schallendes Hohngelächter übergegangen, hätte er gehört, daß man in Deutschland eine aus beiden Theilen des Werkes zusammengeflickte, läppische Oper aufführe, deren Text aus seinen eigenen, mit ungereimtem Geschwätz vermischten Dichterworten bestehe. Was sind die schaubudenartigen Vorstellungen des Goetheschen Meistergedichts, was ist die ganze widerwärtige Kunstreiterei der modernsten „Faust“-Bühne gegen den „Mefistofele“ Boitos und seine infernalischen Absurditäten?

Als Dichter, Musiker und Gelehrter tritt der Italiener vor uns hin. Er hat den Teufel Goethes nicht nur neu gedichtet und komponirt, sondern auch neu gedacht. In einer Vorrede erzählt Boito, was er sich von dem Teufel denkt — nicht viel und doch zu viel! Mit einer ganz besonderen Nase schnüffelt er in der Literatur aller Zeiten und Völker herum, überall ein bischen Schwefelgestank herauswitternd; und wo er diesen nicht findet, macht er ihn sich selber vor. Den biederen Sir John Shakespeares z. B. in den Geruch eines Teufels zu bringen, ist mindestens ebenso gewagt, wie des Cervantes scharfsinnigen Junker von La Mancha für eine Metamorphose des „Faust“ auszugeben. Von großer Wichtigkeit erscheint Boito die Frage nach der Schreibart des Mephistopheles; nach längerer Wahl entscheidet er sich für die von Pfitzer eingeführte, von Goethe, Lenau und Anderen gebrauchte Form. In einer folgenden Note wird Einiges über antike Metrik und die Wiedergeburt des Hexameters im Altfranzösischen gesagt, und aus einem Buche über Gespenster bringt der Komponist den Quellenbeleg für die Exklamationen seines Hexen-Chors bei. Der „graue Bruder“, den Boito für den schwarzen Pudel substituirt, ist, wie er mit wichtiger Miene versichert, der älteren Legende des Widmannschen „Faust“-Buches entnommen. „Vedi quel frate grigio in mezzo ai campi vagolate laggiù?“ („Siehst du den

Digitized by Google

grauen Bruder dort" ꝛc.), fragt Faust den Wagner, und als Mephistopheles nach der Beschwörung hinterm Ofen hervortritt, ruft Faust: „Questo era dunque il noccinol del frate?" („Das also war des Bruders Kern?") Man sieht, Boito ist ein Mann der Gründlichkeit, er hat viel gelesen und, wie wir bei Beurtheilung seiner Musik finden werden, noch mehr gehört. Was den Dichter Arrigo Boito betrifft, so zeichnet seine Poesie keine geringere Originalität aus, als seine gelehrten Forschungen. Allerdings hat ihm Goethe leider den „Faust" vorweg gedichtet, aber was er von eigenen Versen hinzugethan und wie er es verstanden, gewissermassen die Quintessenz des Originals in einen Operntext zusammenzudrängen, das wird ihm so leicht Keiner nachmachen können und — wollen. Welche feierliche Symmetrie und herrliche Uebereinstimmung der einzelnen Abschnitte! Dem ersten Theil steht der zweite Theil gegenüber, ganz wie bei Goethe und beide sind in mehrere Akte oder Bilder abgetheilt, ebenfalls ganz wie bei Goethe. Nur in der Wahl und inneren Ordnung der Szenen hat Boito sich einige Aenderungen erlaubt, welche jedem Goethe-Forscher neue Gesichtspunkte erschließen werden. Daß schon im Prolog die Chöre seliger Knaben und Büßerinnen vorkommen, die Goethe sich für die Schlußglorie des zweiten Theiles aufsparen mußte, wird Jeden wundern, der nicht bedenkt, daß der Komponist einen ziemlich gefüllten Himmel brauchte, um den nöthigen Effekt zu machen. Der Herr, dem Boito das Wort beinahe gänzlich entzieht, und die drei Erzengel sind ihm nicht mächtig genug, er bietet gleich die sämmtlichen himmlischen Heerschaaren auf, damit der Prolog „ein' ordentlichen Schall" gebe. Auch das bescheidene Feiertagsvergnügen der Frankfurter und ihre schlichten Wechselreden genügten der hochfliegenden Phantasie des Dichter-Komponisten nicht. Was sind ihm die Handwerksburschen, Dienstmädchen, Bürgersleute, Schüler und Soldaten, die vom Thore in das freie Land hinauseilen? Er braucht einen Kurfürsten mit großem Gefolge, eine Cavalcade von Damen und Herren, Bogenschützen und Falkoniere. Wahrscheinlich zog man im sechszehnten Jahrhundert am ersten Ostertage immer auf die Reiherbeize nach Sachsenhausen aus (der Gelehrte schweigt darüber) oder Boito dachte: „Wenn ich sechs Hengste zahlen kann, sind ihre Kräfte nicht die meinen?" Eine Poesie von mehreren Pferdekräften verräth auch der Text zu der großen Arie, mit welcher Mephisto dem Faust aufwartet. Letzterer hat eben noch ganz unbefangen auf gut Goethesch gefragt: „Was ist mit diesem Räthselwort gemeint?" Mephisto aber erwidert darauf mit einem Allegro sostenuto von hundertundachtzehn Takten, dessen Redeschwall ein dunkles Handgemenge von Begriffen ausmacht und zu dem Refrain emporschnellt: „Ich pfeife, grunze, zische, brülle und lache: Nein!" So

Digitized by Google

denkt Boito sich den „Geist, der stets verneint“. Ueberhaupt scheint er gar nicht zu wissen, was der Teufel bei Goethe für eine Rolle spielt, sonst würde er nicht mit strikter Anschließung an das Gedicht dessen negatives Element, welches ja nur das Widerspiel des positiven Faust bedeutet, zum Mittelpunkte seiner Oper gemacht haben. In der Walpurgisnacht Boitos überbringt der höllische Chor dem Teufel die Glaskugel, mit welcher bei Goethe die Meerkater der Hexenküche spielen; Mephisto singt das parabolische Lied des Katers „Das ist die Welt“ und schlägt die Kugel mit großer Emphase in Scherben. Wieder ein Mißverständniß! Noch Tolleres leistet der Dichter-Kompilator im vierten Akt. — „Ecco la notte del classico Sabba!“ ruft Mephisto, indem er den Boden Griechenlands betritt, auf welchem die schönsten Choretiden und Begleiterinnen der Helena verstreut umherliegen. Da haben wir die klassische Walpurgisnacht! Guten Morgen! Die viel bewunderte und viel gescholtene Helena aber weiß nichts Besseres zu thun, als in einer Art von opernmäßiger Entrückung („assorto in una fatale visione“) den Untergang Ilions zu besingen! Bei Goethe benützt der Chor die homerische Reminiscenz nur, um das alle zuvor erlebten Schrecken überbietende Entsetzen zu schildern, das ihm die Erscheinung der Phorkyas einflößt.

So steigert sich die Sinnlosigkeit von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, um endlich mit Fausts Tode das Non plus ultra von empörender Entstellung des Originals zu erreichen. Faust sitzt, von dem Ausfluge ins klassische Alterthum sichtlich erschöpft, wieder in seinem alten Lehnstuhl und lebt, wie uns der Text versichert, nur noch seinen Erinnerungen. Der Teufel scheint seine bisherige Engelsgeduld endlich verloren zu haben; er wartet auf den letzten Augenblick und macht dem armen Faust Vorwürfe, daß er noch immer nicht gesagt habe: „Verweile doch, du bist so schön!“ Faust beginnt plötzlich von einem freien Volk auf freiem Boden zu phantasiren, ohne daß man weiß, wie er in seiner Studirstube dazu kommt, und wendet sich „mit Hoheit“ zum Evangelium, nachdem Mephisto ihm in aller Eile noch etliche Sirenen vor die erschöpften Sinne gezaubert hat; daß diese ihn nicht berücken werden, sollte der dumme Teufel doch aus dem vorigen Akte her wissen. Faust fängt an, das Vaterunser rückwärts zu beten, und kommt schon bei der fünften Bitte auf die einfältige Idee, das Losungswort seiner Wette auszusprechen. Das Vaterunser ist für die himmlischen Heerschaaren das Stichwort der Versöhnung; der Chor beginnt wieder den Gesang der Erzengel, und die Kirche nimmt den reuigen Sünder in ihre Arme auf. Es braucht nach der Darstellung dieses in allen Gliedern gebrochenen Textes wohl kaum versichert zu werden, daß von einer Charakteristik der auftretenden Personen keine Rede sein kann. Sie sprechen die aus

Digitized by Google

dem Zusammenhange gerissenen Worte, die sie bei Goethe gelernt haben, papageienmäßig nach und versinken bei den eingeschobenen Stellen des Librettisten in trübes Sinnen, als meditirten sie über ihre Nichtigkeit. Von Faust erfahren wir nichts, als die wenigen Worte, die Mephisto im Prologe über ihn spricht; sie werden von dem tristen Faust der Oper vollständig desavouirt. Nach dem Spaziergange dürfen wir auf einen harmlosen Naturfreund schließen, der aus Versehen ein Gespenst mit nach Hause gebracht hat, wie man etwa einen Nachtfalter im Rock davonträgt. Warum er sich eigentlich dem Teufel verschreibt, sieht kein vernünftiger Mensch ein, da wir ihn als ein ganz gemüthliches, simples und zufriedenes altes Haus kennen gelernt haben, das sich eher nach einem warmen Nachtessen als nach überirdischer Speise sehnt. Er hätte sein Gretchen getrost heirathen und ein halbes Dutzend Kinder mit ihr in die Welt setzen sollen, die ohne allen Zweifel ebenso dumm geworden sein würden wie er. Die ganze überflüssige Nachtpartie auf den Brocken trauen wir ihm ohnehin nicht zu, und in das klassische Alterthum gehört der frömmelnde Bildungsphilister von heute am allerwenigsten. Der Mephisto Boitos ist womöglich noch harmloser gehalten: er liebt ein Späßchen, sagt thatsächlich zu Allem Ja, was er prinzipiell verneint, renommirt als rechtschaffener Teufel, macht sein Hokuspokus mit guter Manier und bringt sich in den Verdacht, zu schnupfen. Von Gretchen ist weiter nichts zu bemerken, als daß es so leichtfertig, kokett und gewitzigt auftritt, als ob es nicht nur den „Faust", sondern auch Paul de Kock und andere erbauliche Schriften für die reifere Jugend gelesen hätte; das zuthunliche, bereitwillige Kind würde in jeder französischen Operette Staat machen.

Zu unserem Schrecken bemerken wir, daß wir unversehens in einen parodistischen Ton gerathen sind, und doch hatten wir uns bis an die Zähne mit dem furchtbarsten kritischen Ernste gewaffnet. Aber man kann dem Italiener eigentlich nicht böse werden: er hat es so gut mit unserem Goethe gemeint! Sollen wir nun, nachdem wir uns mit dem Philosophen und Dichter Boito glatt auseinandergesetzt, auch noch dem Musiker ein paar Artigkeiten sagen? Einzelne Stellen seines Werkes haben uns ganz ausnehmend gefallen, denen wir übrigens auch sonst, wenn wir sie bei Verdi, Gounod, Berlioz, Meyerbeer, Wagner, Beethoven, Weber und Anderen hören, unsere volle Anerkennung nie versagen. Ob die hübschen Melodien immer in der passenden Weise verwerthet worden sind, bleibt mehr oder weniger Geschmackssache. Die wohlbekannte Polka, mit welcher Gretchen als „Kind vom Lande" ihrem Faust entgegenhüpft, wäre anderswo besser untergebracht; sehr seltsam nimmt sich auch das Motiv aus den „Meistersingern" aus, welches

Digitized by Google

Faust und Mephisto, zu einem echten italienischen „Reißer“ verarbeitet, im Duett dem Irrlicht entgegensingen. Dagegen wirkt ein aus dem Terzett der Rheintöchter und dem Gesange des Waldvögleins zusammengesetztes Nachspiel im ersten Akte recht erfreulich. Daß Mephisto einige seiner wirksamsten Melodien dem Grafen St. Bris und dem Marcel aus den „Hugenotten“ entlehnt, wird Jeder billigen; bei Meyerbeer gehen die hübschen Sächelchen allzu unscheinbar drunter hin. Besondere Anerkennung aber verdient die geschickte und gefällige Combination des Themas aus dem Andante der Beethovenschen Kreuzer-Sonate und des F-dur-Duetts aus dem dritten Akte des Gounodschen „Faust“. Die neue Melodie bringt Faust fertig vom Spaziergange mit — sonderbar, daß noch Niemand auf diese glückliche Verschmelzung gekommen ist; sie scheint in der Luft zu liegen, nnd der Erfinder kann sich die Mühe des Transponirens sparen, da beide Sätze in derselben Tonart stehen. So könnten wir noch Dutzende von unverblümten und halbverschleierten Nachempfindungen, Nachgedanken und Nachschöpfungen heraussuchen und dabei zeigen, wie vertraut der Italiener sich mit der deutschen Musik gemacht hat. Und darin wäre auch eine Art von Originalität zu erkennen, da die aufrichtige Verehrung für fremdes geistiges Eigenthum noch nie so umfangreich und erschöpfend sich bethätigt hat wie hier. Wo Boito seine Privatwege wandelt und den Stimmen seines Innern allein folgt, ohne auf die guten Rathschläge zu hören, die ihm andere Komponisten geben, schweift er meist planlos in die Irre. Aber da ihn fortwährender Tempo- und Harmonienwechsel nicht im Geringsten beunruhigen, kommt er doch immer wieder zu einem Platze, wo die Aussicht auf einen neuen Effekt frei ist. Am wohlsten fühlt sich der Komponist im dichsten Getümmel der Instrumente, die ihm alle mit einander noch nicht zu genügen scheinen, um das Unaussprechliche auszudrücken, das seine Seele bewegt. Die sieben, nach den vier Windrichtungen in die Wolken vertheilten Weltgerichtsposaunen, mit welchen der Prolog im Himmel eingeblasen wird, die vier abgestimmten Glocken, welche zu dem Spaziergang Sturm läuten, die türkische Musik, das unendliche Blech, Orgel und Harfe, sowie alle sonstigen erdenklichen Gattungen von Blas-, Streich- und Schlaginstrumenten, welche für Himmel, Erde und Hölle in Bewegung gesetzt werden, Alles reicht noch nicht aus, um den gewünschten Eindruck hervorzuzaubern. Boito ist nicht Herr seiner Mittel, er verwendet sie häufig falsch oder ungeschickt; das Orchester bringt es trotz der peinlichsten Anstrengungen zu keinem bestimmten Kolorit, der Chor, falls er sich nicht in monotonen Litaneien oder ungezügeltem Lärm ergeht, bleibt ohne Glanz und hat mit den tobenden Instrumentalmassen zu kämpfen: die Solisten aber mühen sich vergeblich ab, sich

Digitized by Google

Geltung zu verschaffen, sobald nicht eine der vom Komponisten verpönten, dennoch aber unvermeidlichen Leierkastenmelodien ihnen zu einem kleinen stimmlichen Triumph Gelegenheit giebt. Entschiedenes dramatisches Talent verräth nur die Kerkerszene, welche umsomehr auffällt, als sie neben dem Prolog das einzige einheitlich durchgeführte größere Musikstück der Oper ist. In der klassischen Walpurgisnacht, in der es sonst von ohrenzerreißenden Harmoniefortschreitungen und unerhörten Härten wimmelt (die Oktaven beim Eintritt der Helena sprechen griechisch), begrüßt uns ein schönes Quintett mit Chor (B-dur), welches für die Zukunft des Komponisten mehr verspricht, als Boito der Gegenwart gegeben hat. Alles in Allem: „Mefistofele“ ist das Werk eines Dilettanten, — „wenn ich euch auf dem Blocksberg finde, das find' ich gut; denn da gehört ihr hin.“

„Der Vasall von Szigeth“.

Von A. Smareglia.

(1889.)

Von dem Komponisten des „Vasall von Szigeth“ hatte man bis vor Kurzem diesseits der Alpen ebensowenig etwas gehört, wie von anderen Tonsetzern des jungen Italiens, welche ihre Kunst in den speziellen Dienst ihres Vaterlandes zu stellen und die von Saison zu Saison wechselnden Bedürfnisse der dortigen Musik-Emporien zu befriedigen pflegen. So leicht es in Italien aufstrebenden Talenten gemacht wird, in die Oeffentlichkeit zu dringen, und so wohlfeil der Ruhm daselbst im Preise steht, so schwer ist es, die erworbene gute Meinung fortzupflanzen und lebendig zu erhalten. Wer kümmert sich um eine Zelebrität von gestern? Der neue Tag bringt neue Lorbeern; verwelkte Kränze geben Würze für Bettelsuppen. Seit Deutschland die musikalische Hegemonie an sich gerissen hat, bedeuten die Alpenpässe dem italienischen Komponisten die Pforten der Unsterblichkeit. Seine Werke, welche als Repertoirestücke der deutschen Opernbühne die höheren Weihen empfangen, strahlen ihren Glanz in die Heimath zurück und haben Aussicht, noch manche Stagione zu überdauern. Ein dramma per musica direkt für ein deutsches Publikum zu komponiren, ist nach der Zeit, in welcher die wälsche Oper an verschiedenen deutschen Höfen als eine Art von musikalischer Orangerie gehegt wurde, keinem Italiener mehr eingefallen. Die Thatsache also, daß wir in der Wiener Hofoper der Aufführung eines italienischen Originalwerkes beiwohnten, noch ehe dasselbe in Mailand, Venedig, Rom oder Florenz die Feuerprobe be-

Digitized by Google

standen hat, verdient als eine ungewöhnliche besonders bemerkt zu werden. Warum der „Vasall“ fremde Dienste nahm, anstatt, wie es herkömmlich gewesen wäre, sein Glück erst in der „Scala“ oder im „Fenice“ zu versuchen? Aus dem einfachen Grunde, weil er sich hier in der Fremde mehr zu Hause fühlte als drüben in der Heimath. Der Komponist dieser Oper, dem Vaternamen und der Muttersprache nach ein Italiener, ist, was seine künstlerische Gesinnung anbetrifft, Kosmopolit.

1855 in Pola geboren, kam Smareglia als zwölfjähriger Knabe nach Wien und ging vier Jahre darauf an das Polytechnikum in Graz, um sich auf einen praktischen Lebensberuf vorzubereiten. Aber der hiesige Aufenthalt war für die Laufbahn des jungen Mannes verhängnißvoll geworden; denn die Bekanntschaft mit dem musikalischen Wien hatte das schlummernde Talent des Knaben geweckt. Gleichwohl schlug er sich noch zwei Semester mit der Vielkunst der Gewerbeschule herum; dann aber konnte er seinen Drang nach jener höheren Polytechnik, wie sie das musikalische Drama in sich begreift, nicht länger bemeistern und bezog das Mailänder Konservatorium. Ein Musiker, der bis zu seinem achtzehnten Jahre keine Note versteht, ist eine seltsame Erscheinung. Smareglia wußte das Versäumte so schnell nachzuholen, daß er bei seinem Abgange mit einer symphonischen Dichtung („Lenore“) auftreten konnte, welche, bei den Konkursen der Pariser Weltausstellung vom Mailänder Orchester gespielt, sehr beifällig aufgenommen wurde. Mit den Wanderjahren des Komponisten, die ihn als Theater-Kapellmeister durch die Provinzen Italiens führten, begannen erst seine eigentlichen Lehrjahre. Denn die Werke Mozarts und Beethovens, Webers und Wagners waren seine treuen Reisebegleiter, und die fortwährende unmittelbare Berührung mit dem Orchester bildete den praktischen Kenner der Instrumentirungskunst heran, welchen wir heute in Smareglia vor Allem schätzen. Seine erste Oper behandelte gleich der ihr vorangegangenen symphonischen Dichtung einen deutschen Stoff. Smareglias „Preciosa“ wurde in Mailand und Barcelona aufgeführt; ihr Erfolg verschaffte dem jungen Maëstro einen Vertrag mit dem Luccaschen Verlage, in welchem die 1881 für Rom geschriebene „Bianca da Cervia“ und der fünf Jahre später in Venedig gegebene „Rè Nala“ erschienen sind.

„Der Vasall von Szigeth“ aber ist nach Wien „zuständig“. In Wien ist das namenlose Werk getauft und im Verlage von Josef Weinberger konfirmirt worden. Und daß es auch sonst seine cismontane Herkunft nicht verleugnen kann, beweist jede Seite seiner Partitur. Stock-italienisch an ihm blieb leider der Inhalt des Librettos, trotz der deutschen Uebersetzung. Wir haben immer den „Trovatore“ des großen Salvatore Cammerano für die entsetzlichste Ausgeburt einer vom Satan des Theater-

Digitized by Google

Effekts beſeſſenen Librettiſtenſeele gehalten. Aber Cammerano mit ſeinen verbrannten Kindern iſt ſelbſt nur ein kleines Kind gegen Illica und deſſen in Verſen verübte Scheußlichkeiten. Hier ſtarrt es von Greueln und wimmelt von Verbrechen. Verrath, Meineid, Ehebruch, Meuchelmord, Kirchenſchändung, Sakramentsverletzung, Leichenraub, Gotteslästerung, Brudermord und Blutrache ſind die Elemente, aus denen ſich die gräßlichſte und dunkelſte aller Begebenheiten zuſammenſetzt. Glücklicherweiſe iſt die Unwahrſcheinlichkeit des Dargeſtellten ſo groß, daß wir mit einer augenblicklichen Irritation der Nerven davonkommen und vor ſchlafloſen Nächten oder qualvollen Träumen uns nicht zu fürchten brauchen. Die Anregung, welche der Textdichter vom „Troubadour“ empfangen hat, läßt ſich kaum verkennen. Auch beim „Vaſallen“ ſind es zwei feindliche Brüder, welche dem unbeugſamen Willen einer über ihnen waltenden dämoniſchen Macht zum Opfer fallen, und auch hier vollzieht dieſe Macht ein Rächeramt, indem ſie die Sünden der Väter an den Söhnen heimſucht. Wenn wir den topographiſchen Kenntniſſen Illicas trauen dürfen, die wohl auf ebenſo ſchwachen Füßen ſtehen wie etwa ſeine Mythologie, ſo iſt der Schauplatz ſeiner Schreckensgeſchichte die Hauptſtadt des an der galiziſchen Grenze gelegenen ungariſchen Komitats Marmaros — nicht zu verwechſeln mit der altberühmten Veſte Szigethvar, in welcher Zrinyi den Heldentod ſtarb. Noch heute ſoll es dort ein „Thal der Liebe“ geben, das ſchon Anno 1200 ein beliebter Zuſammenkunftsort für unternehmungsluſtige Leute beiderlei Geſchlechts war. Da lernte Andor ſeine Naja, eine Dalmatinerin, kennen, und ihrer ehelichen Vereinigung ſtand nichts im Wege wie der alte Rolf. Wer iſt das? — Nun, eben der Vaſall von Szigeth! Als der alte Rolf noch jung war, konnte er es nicht verhindern, daß Miklus, der Vater von Andor und Milos, ihm ſein Eheweib abdrang oder abwendig machte. Miklus und Magdalena ſind längſt geſtorben; Letztere, wie es ſcheint, keines natürlichen Todes, ſondern unter förderſamer Nachhilfe ihres Gatten. Aber die Rache lebt, denn der Vaſall von Szigeth lebt. Wer iſt das? — Nun, eben der alte Rolf. Er hat ſich, ſeiner Vaſallenpflichten ledig oder überdrüſſig, auf die Zauberei geworfen und fabrizirt Liebes- und Schlummertränke, Wundermittel und Gifte, die er, eine wandelnde Apotheke, für alle Fälle bei ſich trägt. Tod und Verderben dem Hauſe des Lehnsherrn! Es gelang Rolf, wahrſcheinlich auf künſtlichem Wege, Milos gleichfalls in Naja verliebt zu machen und ihn zu überreden, die Braut dem Bruder am Hochzeitstage vom Altar weg zu ſtehlen. Ohne es zu wiſſen, hat Naja, als ſie zur Trauung erſcheint, einen Schlaftrunk im Leibe, und ſinkt ſcheinbar todt neben dem beſtürzten Andor nieder. Da der Hochaltar der Kirche von Szigeth ſich

Digitized by Google

durch seinen herdartigen unteren offenen Raum als bequeme Todtenkammer empfiehlt, so braucht man die arme Naja nicht erst fortzutragen, sondern kann sie ohne weitere Umstände sofort beisetzen. Ein Katafalk steht für dergleichen vorgesehene Unfälle schon bereit. Wer auch macht zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts mit einer vom Schlage gerührten Baronesse viel Federlesens?! Der verwittwete Bräutigam schwingt sich zu einigen blasphemischen Aeußerungen auf und läßt die todte Braut dann ruhig liegen, wo sie liegt. Darauf haben Milos und Rolf nur gewartet, um sofort ihren spitzbübischen Anschlag auszuführen. Damit das Grausen der nun folgenden Szene noch erhöht werde, tritt Rolf aus einem Heiligenbilde heraus, welches einen geheimen Gang verdeckt, obwohl er vorher ganz gut sich unter die Hochzeitsgäste hätte mischen können. Der Gang diente, wie der Alte erzählt, ehemals einer verliebten Nonne als Schleichweg, und die Frucht des sträflichen Verhältnisses, un bimbo, wurde hier gleich nach der Geburt um die Ecke gebracht: „Del picciol cranio infranto qui il primo e l'ultimo grido s'udi“ ... Brrr! Die hohe Zensur hat die Nonne sammt ihrem Bimbo gestrichen, und nur das Orchester tritt vergebens mit der Pikkoloflöte für den Schmerzensschrei des unterdrückten Knäbleins ein. Rolf scheint in die rasende Leidenschaft des auf Najas Erwachen brennenden Milos nur mäßiges Vertrauen zu setzen, da er ihm zwei Tropfen einer gewissen Fliegentinktur (d'un moscerino d'or) eingiebt mit dem Zurufe: „Trink und liebe!“ Die Wirkung des Mittels übertrifft alle Erwartungen. Ein Visionär der Liebe, sieht Milos den Hochaltar nebst Krypta und Naja versinken. An Stelle der Kirche erscheint ein unbegrenztes blaues Meer, auf dessen Schaumkämmen sich musizirende Tritonen und Nereiden schaukeln; aus ihrer Mitte schwebt ihm die schaumgeborne Göttin der Liebe in eigener Person, wie Zeus sie geschaffen hat, entgegen. (Illica macht dabei Gnomen, Satyrn und Elfen zu Meeresbewohnern!) Weit nöthiger, aber auch um Vieles schwieriger wäre es gewesen, in der schlummernden Braut das Verlangen nach dem fremden Manne zu wecken, welcher den eigenen Bruder zum Schwager machen will. Die Art, wie der Dichter, welcher den Machinationen seines Rolf gegenüber ein großer Umstandskommissarius ist, diesen kitzlichen Punkt behandelt, verblüfft durch ihre Einfachheit. Naja wacht auf, hält die Todtengruft für das Brautgemach, den Katafalk für das Hochzeitsbett und demgemäß auch den Schwager Milos für ihren Andor. Sie stürzt ihm in die Arme, und es ist die höchste Zeit, daß der Vorhang fällt. Beim Wiederaufgehen desselben giebt es ein Volksfest im „Thale der Liebe“, frei nach Goethes Osterspaziergang, dem neuen Herrn von Szigeth zu Ehren. Andor hat die Herrschaft an seinen Bruder abgetreten, weil er seine Tage im

Digitized by Google

Kloſter beſchließen will. Während der Verräther in luſtiger Geſellſchaft ſeine Gewiſſensbiſſe mit Wein betäubt, läßt Rolf die aus Milos' Schloſſe heimlich entführte Naja vor dem einſam trauernden Andor erſcheinen. Naja erzählt die Geſchichte ihrer Brautnacht, ſo weit ſie ihr geläufig iſt, und erkennt den im Zelte ſingenden Milos an der Stimme als den Räuber ihrer Unſchuld. Natürlich gerathen die Brüder hart aneinander, und es würde ſofort zu Mord und Todtſchlag kommen, wenn Rolf nicht außer ſeinen vielen Geheimmitteln auch eine unglaubliche Kraft der Ueberredung beſäße, vermöge deren er den betrogenen Andor bewegt, die unglückliche Naja einſtweilen zu verleugnen, mit dem Verſprechen, ſie ihm als dem rechtmäßigen Beſitzer in die Hände zu ſpielen.

Zum Beginn des dritten Aktes befindet ſich der ſchwarze Böſewicht in der ſchwebenden Pein eines Dramatikers, der einen rettenden Ausweg aus der Verwirrung ſucht, die er angerichtet hat. „O mio pensier dammi un'idea ancora!“ O mein Geiſt, gieb mir noch einen Gedanken! ruft der an ſich ſelbſt verzweifelnde Intriguant. Alle ehrlichen Librettiſten auf zehn Meilen im Umkreiſe werden ihre Bitte mit der ſeinigen vereinigen. Er hat gut bitten, der arme alte Teufel. Was finge er an, wenn nicht Naja auf den in ihrer prekären Lage höchſt vernünftigen Einfall käme, zu ſterben? Sie begehrt ein ſchmerzloſes, ſchnell wirkendes Gift, und Rolf, der froh iſt, jedes weiteren Nachdenkens überhoben zu ſein, giebt es ihr. Nun können die Brüder, einer nach dem andern, kommen, und dem Eintritte der Kataſtrophe ſteht nichts mehr im Wege. Erſt Andor, dann Milos; ſo will es die Geſchäftsordnung. Naja hat gerade noch ſo viel Zeit und Athem übrig, um ein Duett mit ihrem legitimen Gatten zu ſingen, und ſtirbt in ſeinen Armen. Andor, welchem ein verſöhnlicher Schluß des Dramas ſichtlich am Herzen liegt, macht Miene, ſeiner brüderlichen Liebe zu verzeihen. Um ein Haar würde der Vaſall von Szigeth zuguterletzt um den Lohn ſeiner Schandthaten geprellt. Aber Milos will von keiner Verſtändigung hören, er reizt den Bruder ſo lange, bis dieſer ihn erſchlägt, und Rolf darf triumphiren.

Trotz ſeiner vielen handgreiflichen Schwächen iſt der „Vaſall von Szigeth“ ein ſehr brauchbares Opernbuch, ſofern man von einem ſolchen nicht mehr fordert als eine Reihe von plauſiblen Veranlaſſungen, Muſik zu machen. Theatermäßig iſt das Buch durchaus, und die Bühnen-Effekte platzen ſo ſchnell aufeinander, daß der Zuſchauer gar nicht zur Beſinnung kommt. Ein heißblütiger Dramatiker rührt ſich allerorts, und das Rohe, Unfertige und Knoſpenhafte ſeines Werkes hat auch für feinere Gemüther etwas unwiderſtehlich Anziehendes. Für den Verdi der Epoche, in welcher der „Troubadour“, „Ernani“ und „Rigoletto“

Digitized by Google

entstanden, wäre das Buch eine wahre Fundgrube gewesen. Vielleicht ist es gerade der Kontrast, welcher uns reizt und verführt, wenn wir den rohen Stoff von einer so zarten, prüfenden und wählerischen Hand musikalisch bearbeitet sehen, wie sie uns aus der Partitur Smareglias entgegenwinkt. Smareglia hat das wüste Gedicht in die spiegelhellen Fluthen seines mit allen Mitteln der modernen Instrumentation vertrauten Orchesters getaucht, und aus diesem Reinigungs- und Schönheitsbade ist es geläutert zu einem höheren Dasein emporgestiegen. Daß der Komponist von der ihm so nahe liegenden italienischen Opernschablone keinen Gebrauch gemacht hat, verkündet schon das Vorspiel mit seiner ungewöhnlichen Bezeichnung prologo sinfonico. Ursprünglich war es mit diesem Prolog auf eine symphonische Dichtung abgesehen, über welche den Zuhörer ein gedrucktes Programm hätte aufklären sollen. Wir würden dann erfahren haben, daß die Musik das Liebesthal, die Begegnung von Andor und Naja (symbolisch bezeichnet durch das dem letzten Akte vorweggenommene transszendente Liebeslied „Rings umrauscht von azurenen Wogen") den Racheplan Rolfs und die Katastrophe darzustellen beabsichtigte. Smareglia ließ das Programm fallen, weil er die Unmöglichkeit einsah, das Drama musikalisch-poetisch zu exponiren. Zur Aufwickelung der verworrenen Aktion kann die Musik, deren Wesen, anstatt zu spezialisiren, zu verallgemeinern strebt, nichts beitragen, und auch das Leitmotiv als dienstwilliger Nothhelfer in dramatischen Drangsalen besitzt keine andere Logik als die, welche von den Gesetzen der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus einbegriffen wird. Nur ein einziges solches Leitmotiv, welches überdies nicht völlig konsequent zur Anwendung kommt, ist in der Oper anzutreffen. Mit seinem zackig auf- und absteigenden Fluge rudert es wie ein musikalischer Unglücksrabe schwerfällig dahin und läßt sich gern an den Kreuzwegen und Feldrainen der Handlung nieder, wo es ein Aas wittert, finster drohend und unheilverkündend. Offenbar deutet seine den Blechbläsern zugeschriebene Phrase den schwarzen Gedanken der Rache an, welcher mit ausgespreizten Schwingen über dem Ganzen schwebt. Außer ihm kehrt eine mit Spohrscher Chromatik getränkte Melodie, welche mit dem Intermezzo im Scherzo des Schumannschen A-moll-Quartetts eine schwesterliche Aehnlichkeit hat, öfter wieder, und zwar zumeist an Stellen, die sich auf das Verhältniß zwischen Andor und Naja beziehen. Wir vernehmen die wehselige Weise zum ersten Mal, wenn das Brautpaar vor dem Altar sein Glück preist — ein chromatisches Glück, welches sofort in andere Tonarten übergeht! — und hören sie zuletzt bei Najas Tode zum Sphärengesang verklärt. Wie Wagner in „Tristan" ist Smareglia der Verkündiger vom Evangelium der getrübten Liebe —

Digitized by Google

„die Wollust der Kreaturen ist gemenget mit Bitterkeit“. Nur schwört er nicht, gleich seinem großen Vorgänger, auf den alleinseligmachenden Glauben an die unendliche Melodie, mit welchem ideenarme Musiker sich über den Mangel der endlichen zu trösten suchen.

Die musikalische Erfindung ist allerdings auch Smareglias schwache Seite; aber eine vernünftige Oekonomie, ein wohlüberlegtes Sparsystem, ein kluges Sichselbstbeschränken läßt ihn reicher erscheinen, als er ist. Der Komponist gilt uns für den achtsamsten und gewissenhaftesten Verwalter seines musikalischen Vermögens. Er weiß genau, wie viel er ausgeben darf, ohne in mißliche Verlegenheiten zu gerathen, und schränkt sich lieber ein, als daß er sich auf eigene oder fremde Unkosten einen guten Tag machte. Sobald dann die Oper mit einer unabweislichen Forderung an ihn herantritt, findet sie ihn immer solvent. Smareglia zahlt redlich mit baarer Melodie und stellt keine uneinlösbaren poetischen Wechsel aus, bei welchen der Zuhörer widerwillig den Acceptanten macht. Die Solisten, der Chor und das Ballet, diese dringendsten Gläubiger der Oper, werden pünktlich befriedigt. Sowohl Tenor und Bariton, wie auch Sopran und Alt haben sich nicht zu beklagen über den Komponisten, der Jedem sein lyrisches Theil knapp, aber auskömmlich zumißt. Die Altistin, welche nur in der ersten Szene auftritt, wird dadurch schadlos gehalten, daß die ihrer Aebtissin in den Mund gelegte weihevolle Monodie, welche nach Art der kirchlichen Antiphonien ohne Begleitung ertönt, ihre markige Stimme frei sich entfalten läßt. Am reichsten ist Naja bedacht. Außer ihren Duetten mit Andor und Milos sind das zartgestimmte Frühlingslied mit dem Refrain: „Das ist vorbei!“ die von einer Solo-Violine wie von einem schönen Abendfalter umgaukelte Erzählung der Brautnacht, welche musikalisch an das Liebesduett mit Milos wieder anknüpft, die von unsäglicher Traurigkeit durchzitterte Klage „Ein Kind bin ich gewesen“ und der wahrhaft seraphische Sterbegesang, welcher den Abschied einer vom Körper sich sanft loslösenden Seele in erhabenen Klängen feiert, ihr besonderes Eigenthum.

Smareglia liebt es, seine Soli mit hohen Tönen zu schließen. Die Sänger werden ihm dankbarer dafür sein als kritische Aufpasser, denen eine solche wiederholte Artigkeit leicht für Manier erscheinen könnte. Auch Andor steigt am Ende seines klagenden Gesanges, mit welchem er die sehnsüchtige Weise eines zigeunerischen Lassu verfolgt, ins A hinauf. Seine tieftraurige Apostrophe jener fremdländischen Volksmelodie, welche ihn an verlorene Tage der Liebe mahnt, ist vielleicht die schönste Stelle des Werkes, jedenfalls die am unmittelbarsten zu Gemüthe gehende. Leise erhebt der Verlassene die Stimme zu den summenden Klängen des Streichquartetts; er will von den lockenden Sirenentönen nichts-

Digitized by Google

hören; aber sie sind mächtiger als der Widerstand seiner stillen Trauer, und sein Gesang schmiegt sich immer enger an die bittersüße Melodie an, als vermähle er sich wieder mit der Stimme der ihm entrissenen Geliebten. Wohl dem, der dieses ergreifende Musikstück ungerührt anhören kann; denn er hat nichts wie seine Unempfänglichkeit zu beklagen! Kranke Herzen werden bei diesen Klängen ihre geheimen Wunden fühlen, der Glückliche aber vor drohendem Verluste beben. Nicht weniger beredt spricht die in schmeichlerischen Terzen auf und absteigende zweistrophige Canzone von dem Wundergestade einer weltentrückten Insel der Seligen. Man denkt bei den auf pizzicirenden Bässen schaukelnden Klarinettentönen an ein in den Wolken vor Anker liegendes Eiland der Liebe, an einen überirdischen Zufluchtsort zweier von Neid und Unduldsamkeit verfolgten Seelen — „es durchwandeln die blühenden Räume nur Gestalten unsterblicher Träume“! Zigeunerisches und süditalienisches Blut schießen heiß durcheinander und durchströmen die synkopirten Rhythmen mit ihrer Gluth. Dramatischer als diese rein lyrischen Stücke ist der Monolog, in welchem das wilde Herz des von Gewissensqualen gefolterten Milos sich nach dem Frieden eines reinen Glückes sehnt. Damit auch für den dramatisch völlig verzeichneten Bösewicht Rolf musikalisch etwas abfalle, hat ihm der Komponist in der Nachtszene des dritten Aktes das erste Worte gegeben. Wer hier gehorsam seinen Baß entfaltet, singt sich mit dem Lobe der Nacht, dem Fluche der Liebe und dem Troste des Todes als sentimentaler Teufel bei seinen Zuhörern um den letzten Rest von Treu' und Glauben.

Mit den Stimmen der Solisten vereinigt sich der Chor im Finale des zweiten Aktes zu einem harmonisch und dynamisch sehr geschickt gesteigerten Ensemble, das sich im klangreichsten Fortissimo gewaltig entladet. Der kurze, in seiner Gedrungenheit äußerst kräftige Satz baut sich zwar über einer achttaktigen, von Naja intonirten Melodie auf, kümmert sich aber blutwenig um strenge chorische Stimmführung, sondern geht rücksichtslos auf den sinnlichen Effekt los, den er auch vollständig erreicht. Hier und in dem reizenden, national gefärbten Ballet spricht sich die Begabung Smareglias für Ordnung und Gliederung musikalisch bewegter Massen unzweideutig aus. Als eine besondere, beziehungsweise nur ihm eigenthümliche dramatische Form giebt sich die Abrundung der einzelnen, durch keine scharfen Einschnitte getrennten Szenen zu erkennen. Letztere gehen wie die leuchtenden Erscheinungen eines Wandel- oder Nebelbilder-Apparates in einander über und haben jede ihren eigenen, selbständigen Charakter, der sie von einander unterscheidet. In allen entspinnt sich reiches, motivisches Leben, und wir dürfen sicher sein, daß die kleinen periodenmäßigen Melodietheile, mit denen das

Digitized by Google

Orchester operirt, öfter wechseln, als die gemalte Coulisse. Dadurch kann eine ähnliche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes erreicht werden, wie sie der alten Oper mit ihren Arien und Ensemblesätzen eigen ist, ohne daß die Einheit der Stimmung zerstört würde. Wer keine großen Gedanken hat, befleißige sich wenigstens eines guten Ausdrucks. Denn, wie Lichtenberg sagt, es ist fast unmöglich, sich gut auszudrücken, ohne das Ausgedrückte von einer guten Seite zu zeigen.

„Cornelius Schut".

Von A. Smareglia.

(1894.)

Zwei berühmte Maler: Beide sind von aller Welt gekannt, beide nennen Italien ihre Heimath, beide stammen aus dem vorigen Jahrhundert, und beide haben nie gelebt — wie heißen sie? Lessings Conti und Schillers Romano! Scharf kontrastirend tritt ihnen Cornelius Schut gegenüber, in jeder Beziehung ihr Antipode. Er hat wirklich gelebt, in Antwerpen, zur Zeit des großen Rubens, dessen Schüler er war. Außer ein paar Kunstgelehrten aber kennt ihn Keiner, und auch sie wollen immer weniger von ihm wissen; denn sie sprechen ihm das letzte Bischen Ruhm noch ab, das er als Verfertiger einiger mittelmäßiger Bilder besaß und schreiben diese Anderen zu. Des verlassenen Künstlers ohne Werke nahm sich der italienische Librettist Luigi Illica an, er rettete ihn für die Oper, und sein vertrauensseliger Landsmann Antonio Smareglia half ihm bei dem frommen Werke. Wer den wälschen Poetaster von dem grauenhaften Texte zum „Vasall von Szigeth" her in der Erinnerung hat, wird über das Schicksal des unglücklichen Cornelius Schut nicht weiter in Zweifel sein. Aus der stillen Grabesruhe des Künstlerlexikons, die ihm so wohlthat, ist er zu dem geräuschvollen Dasein der großen Oper nur erweckt worden, um noch einmal endgiltig in Versen umgebracht zu werden. Als captatio benevolentiae hat Illica seinem Buch ein Motto an die Stirn geschrieben:

„Una dolente istoria vo cantare
Pietosa si che strappa agli occhi il pianto."

Uebersetzen wir, ein wenig frei und doppelsinnig: „Ich will Euch eine traurige Geschichte erzählen, die zum Weinen erbärmlich ist," so haben wir dem schmerzbewegten Dichter nur sein Recht widerfahren lassen. Er muß eine äußerst empfindsame Natur sein. Gesteht er doch in zwei weiteren, sein Motto würdig abschließenden Verszeilen, daß er, als er die trübe Mär zuerst vernommen, „so viel" geweint habe . . . „ho lacrimato tanto" . . . die gute Seele!

Digitized by Google

Hätte Signor Illica lieber weniger geweint und besser gedichtet! Seine Geschichte des Cornelius Schut sieht wirklich so aus, als ob sie nicht mit den hellen Augen des Poeten, sondern mit den umflorten Blicken eines alten Weibes betrachtet worden wäre: sie verschwimmt im Grenzenlosen, und die Umrisse ihrer Gestalten verlieren sich wie in feuchtem Nebel. Die Genossen des Cornelius wollen selbstverständlich für lauter Celebritäten gelten. Da haben wir einen Franz Hals, David Teniers, Jan Breughel, Joost van Craesbecke, Adrian Brouwer, Nicolas Berchem — und doch möchte keine Galerie mit Einem von ihnen Staat machen, weil diese Originale, übrigens lauter erklärte Viehstücke in Lebensgröße, so echt sind wie etwa die alten Bilder, die beim Trödler verkauft werden. Franz Hals gerirt sich als Nachtwächter der Unsterblichkeit und singt in anhaltender professioneller Begeisterung das Lob des Nachruhmes, wie Einer die Stunden absingt. Joost van Craesbecke, ein passionirter Trinker, giebt sich immer jener ausgelassenen Fröhlichkeit hin, der man auf zehn Schritte anmerkt, daß sie eine erkünstelte ist. Den übrigen Vertretern der niederländischen Schule ergeht es, wie es in einem gedrängten Auszuge der allgemeinen Kunstgeschichte den kleineren Geistern ergeht: sie werden namentlich aufgerufen! Alle mit einander aber befinden sich bei Illica (zwischen 1600 und 1630) noch in den heiteren, zu Narrenspossen aufgelegten Flegeljahren, welche ihnen erlauben, die Straßenlaternen mit Steinen einzuwerfen. Dabei macht Craesbecke den Anstifter. Allerdings thut er es nicht aus reinem Uebermuth, sondern um als Werkzeug der dramatischen Vorsehung die Handlung in Fluß zu bringen. Seltsam wie das Motiv ist die Konsequenz der That, bei der wir etwas verweilen müssen, weil sie nicht allein die belangreichste, sondern überhaupt die einzige ist, die in dem dreiaktigen „Dramma lirico“ vorkommt.

Von einem Spaziergange mit ihrer alten Wärterin („La Kettel“) heimkehrend, begegnet die junge und schöne Elisabeth von Tourenhoudt dem Helden der Oper. Cornelius hat seinen Freunden eben erst in einem längeren verwickelten Vortrage die merkwürdige Verfassung auseinandergesetzt, in der sein edles Künstlergemüth sich befindet. Seine Liebe, ein ehemaliges Modell, die von ihm bethörte Gertrud, widert ihn an; er hat sie „verwunden“. Vom Nachruhm will er nichts hören, denn „der Nachruhm birgt Qualen des Zweifels“! In die Schänke folgt er den Gesellen nicht, weil „die Lösung der Daseinsfrage dort nur vertagt wird“!! Da der eigensinnige Schut also weder lieben, noch trinken, noch malen will — was will er eigentlich? Er will vom Leben „mehr als Luft, will das Geheimniß wissen, warum wir denn leben und sterben?“ Bei solcher Willensrichtung erwartet man, Cor-

Digitized by Google

nelius werde die Palette an den Nagel hängen und als Studiosus der Philosophie nach Leyden abgehen. Aber als unberechenbares Genie verliebt er sich spornstreichs in die mit La Kettel nach Hause kommende Elisabeth. Und die Straßenlaternen? Freund Craesbecke erbietet sich zum Gelegenheitsmacher. Er hilft der Kettel den Hausschlüssel suchen, den sie nicht verloren hat, und macht den von Liebesgluth ergriffenen Cornelius darauf aufmerksam, daß der Balkon vor Elisabeths Zimmer leicht zu ersteigen sei. In Folge dessen geht der Maler-Philosoph „langsam fort". Craesbecke aber, um die „Zeugen" des von ihm proponirten nächtlichen Ueberfalles unschädlich zu machen, wirft in Gemeinschaft mit der niederländischen Schule die beiden Laternen ein. „Die Maler lachen darüber im Siegesjubel" und entfernen sich. Craesbecke hätte sich sagen können, daß sein Manöver nicht die richtige Art sei, um die öffentliche Aufmerksamkeit von Elisabeths Hause abzulenken. Während vorher keine Katze auf der Gasse zu sehen war, kommen jetzt von allen Seiten Menschen herbei, und die erschreckten Bürger schauen mit wackelnden Nachtmützen zu Thüren und Fenstern heraus. Aber sie singen nur einen aus Interjektionen zusammengesetzten Chor im diskretesten Pianissimo, in den die Fischer vom Hafen her mit einem herzlichen „Gott behüte Kettel!" einfallen, und schleichen dann sachte wieder davon. Der ingeniöse Craesbecke kennt seine Landsleute besser als wir; seine Absicht, Ruhe durch Unruhe zu stiften, ist ihm durchaus gelungen, und der auf sein Stichwort den Platz wieder betretende Cornelius findet Elisabeth bereits seiner auf dem Balkon warten. Der Begegnung à la Faust folgt die Balkonszene à la Romeo. Nur kann auch Elisabeth sich der allgemeinen Skepsis, an der alle Personen der Oper kränkeln, nicht entschlagen, und während der glühendsten Ergüsse ihres Cornel ruft sie enttäuscht aus: „Also das ist die Liebe?" Immerhin scheint ihr die Liebe noch verlockender, als das Kloster. Denn vor diese Alternative erklärt Elisabeth gestellt worden zu sein. Von wem? Eltern, Geschwister, Freunde besitzt sie nicht, da sie als absolute Opernheldin ihr Logis mit Balkon in der Beletage allein bewohnt. Doch einstmals lag sie im Gebete vor Gottes Altar und flehte die Madonna an: Zeige mir mein Schicksal! Da hörte sie zugleich die Nonnen und die Maler singen, und es wurde ihr klar, daß ihre Zukunft entweder im Kloster oder im Atelier sich erfüllen müßte!! Ein einziges Bedenken äußert sie noch, als Cornelius sie beredet, mit ihm aus der Stadt in die Einsamkeit des Landes durchzugehen: „Entflieh'n? Und meine Kettel wär' verlassen ganz?" Aber Schut spricht die Hoffnung aus, daß es ihm gelingen werde, die alte Wärterin zu gewinnen und zu rühren. Der Flucht steht also nichts im Wege, und die zerschlagenen Laternen haben ihre Schuldigkeit gethan.

Digitized by Google

Während des Zwischenaktes erwachen trübe Ahnungen und schwere Besorgnisse im Herzen des Zuschauers. Wie, wenn Cornelius Schut in seiner ausschweifenden Künstlerphantasie der alten Kettel gegenüber sich allzu viel zugetraut haben sollte? Es wäre schrecklich. Doch nein. Da kommt die Getreue schon wieder angewackelt mit einem Sack voll Gold und Neuigkeiten, den sie vor den Liebenden ausschüttet! Ja, wo sind wir denn? Am Alkmarsee zur Frühlingszeit während der ländlichen Kirmeß. Zwei volle Jahre sind inzwischen vergangen, und Cornelius und Elisabeth halten einander noch immer zärtlich umschlungen. Zwar fragt Elisabeth den Geliebten, was geschähe, wenn in seinem Herzen „ein froh' Erinnern an Einst erwachte?" Aber Cornelius bringt nach kurzem Besinnen eine solche Menge von Unsinn vor, daß sie sich schnell wieder beruhigt. Derartiges Zeug kann nur ein Wahnwitziger oder ein Verliebter reden. Sie erzählt ihm dankbar einen Traum, den seltsamer Weise nicht sie, sondern er gehabt hat, von „beflügelten Kirchen", glänzenden Madonnen, Lorbeern, Pinseln und Engeln; er jedoch gesteht ihr: „Mein einziges Denken gilt jetzt Kettels Rückkehr." Kettel beschreibt das enorme Aufsehen, daß Cornelius Schut mit seinem am Alkmarsee von Elisabeth inspirirten Marienbilde in Antwerpen gemacht habe. Die Menge drückt und stößt sich, um es zu bewundern; Kettel wäre nicht bis an den Altar vorgedrungen, „ward nicht ein Soldat, dessen Schulter fest sie faßte, ihr zum Glück". Dabei wurde leider die Allerweltskettel auch von den Malern erkannt; es half ihr nichts, daß sie „ihre Züge verbarg", sie setzten ihr zu Schiffe nach. Vom See her hört man sie rufen: Cornel, Cornel! . . . Alle sind sie gekommen, um den Genossen aus seinem idyllischen Versteck hervorzuziehen und im Triumph nach Antwerpen zu führen; Craesbecke bläst auf einer Kindertrompete, Franz Hals hält eine seiner gerührtesten Begeisterungsreden: „Cornel! So weit ich sinne, kam mir lindernd die Thräne nicht! Doch heut vor Deinem Weltruhm lacht und weint mein Angesicht." Wer könnte da länger widerstehen? Cornelius will Elisabeth mitnehmen, um sie dem jubelnden Volke zu zeigen: Sehet, das ist sie, der ich Alles verdanke! Aber entweder hört Elisabeth in diesem Augenblicke schlecht, oder Cornelius vermag sich ihr in dem Lärm des großen Ensembles nicht gehörig verständlich zu machen, genug: er schwimmt ab und läßt sie zurück. Der tiefere Grund des unfaßbaren Vorganges bleibt das sorgfältig gehütete Geheimniß des Librettisten. Auch der dritte Akt bringt kein Licht in das Dunkel. Wir müssen uns mit der Thatsache begnügen, daß Elisabeth Nonne geworden ist und zwar — o Verhängniß! — in demselben Kloster, welches an dieselbe Kirche anstößt, in welcher Schut, um eine Madonna zu malen, sein Atelier aufgeschlagen

Digitized by Google

hat. Was in der Zwischenzeit sich ereignete, und wie lange diese selbst gedauert, erfahren wir nicht. Wir sehen nur den beklagenswerthen Maler, der sich in der tragikomischen Lage eines Künstlers befindet, welchem nichts einfällt. Vergebens kommt Gertrud, sein altes Modell, und streut ihm Blumen, vergebens erscheinen die Freunde und reden ihm gut zu, er starrt verzweifelt auf die Leinwand in das graue Nichts, das ihm von dort entgegengähnt. Noch einmal, wie die Kerze vor dem Erlöschen, lodert die alte Schaffenskraft in ihm auf, nachdem er seine Elisabeth als Beterin in einer Seitenkapelle überrascht hat. Schon war der holländische Engel auf dem Sprunge, sich wiederum — trotz Kutte und Kapuze — von ihm entführen zu lassen, da ertönte der Osterchor der heiligen Schwestern und zog Elisabeth Thourenhout aus den Armen Schuts in den Schooß der Kirche zurück. Auf diesen psychologisch sehr übel gewählten Moment hat Cornelius nur gewartet; verzückt wirft er das Antlitz der Geliebten auf die Leinwand und sieht sich durch die galoppirende Schwindsucht oder durch die nach dem Schlusse zu drängende Eile der Handlung gezwungen, vor seinem Ende noch mit den beliebtesten modernen Schnell- und Konzertmalern in Konkurrenz zu treten. Der unfreiwillig komische Schluß bricht der beabsichtigten tragischen Wirkung die Spitze ab, und wenn Cornelius endlich todt zusammensinkt, so wird ihm außer Illica Niemand eine Thräne nachweinen. Ein Pinsel stirbt mit dem andern.

Aus diesem gänzlich undramatischen und unlogischen, mit den Flittern falscher Poesie konventionell behängten Machwerke eine Oper herauszukomponiren, wäre eine grausame Strafarbeit für einen Schüler gewesen und hätte nimmermehr das Geschäft eines erprobten Meisters sein sollen. Das Unglück der Oper war und ist ihr Text. An ihm konnte Smareglia nur seine hervorragenden allgemeinen musikalischen Fähigkeiten, nicht aber das im „Vasall von Szigeth“ sich so hoffnungsvoll ankündigende Talent für die musikalische Bühne erweisen. Seine Musik nimmt analog dem Libretto einen gleichmäßigen epischen Verlauf und kennt nur ein paar lyrische Ruhepunkte, die wie blühende Inseln aus einem friedlich und still dahingleitenden Flusse emportauchen. Wohl spiegeln sich die Ufer deutlich in der klaren Fluth wieder, aber sie sind zu arm an Reizen, um länger zu entzücken. Es schaut nicht mehr aus dem Spiegel heraus, als in ihn hinein. An Vornehmheit des Ausdruckes ist der Komponist dem Dichter bei Weitem überlegen, wenn auch keine frappante Wendung, kein blendender Geistesblitz ein Originalgenie verräth. Was den Komponisten zu dem Buche hinzog, war seine verhängnißvolle Vorliebe für die Instrumentalmalerei, die ihre feingestimmten, sorgfältig abgedämpften Farben noch mehr im Symphonischen

Digitized by Google

als im Dramatischen verwenden kann. Smareglia fühlt sich am wohlsten, wenn er schildert, und der Umstand, daß er die Mittel der Theatermusik zugleich mit denen der absoluten Orchestermusik gebraucht, verleitet ihn, wie viele andere neben ihm, zu dem Glauben, er habe eine Oper komponirt, während er eigentlich mehr eine symphonische Dichtung schrieb und auf die Bühne übertrug. Um so entschiedener hätte Smareglia der Verführung ausweichen müssen, die seinen Schwächen schmeichelte, ohne ihn dort vorwärts zu bringen, wo er fortschreiten wollte. Für den Dramatiker ist er in seiner neuen Oper schon zu zart, zu gewissenhaft, zu pedantisch geworden. Anstatt seine Kraft auf die Hauptsachen zu sammeln, zerstreut er sie auf Nebendinge und kommt vor lauter zierlichen Seitensprüngen nicht zum Ziel. Wir schätzen den Musiker Smareglia zu hoch, um nicht aufrichtig zu wünschen, daß er entweder im Konzertsaal oder im Theater festen Fuß fassen möge mit einem Werke, das sich unbedingt und rücksichtslos für die erwählte Gattung erklärte. „Cornelius Schut" bleibt in der Schwebe zwischen getrennten Welten hängen, gleichsam von ihnen angezogen und abgestoßen und doch wieder nicht stark genug, um eine Welt für sich zu sein.

„Cavalleria rusticana."*)

Von Pietro Mascagni.

(1891.)

Das große Ereigniß der Saison ist eine kleine, einaktige Oper. Niemals zuvor hat irgend ein Bühnenwerk binnen so kurzer Zeit sich einen solchen Weltruf erworben wie Pietro Mascagnis „Cavalleria rusticana". Seit der ersten Aufführung des Werkes, die in Rom stattfand, ist noch kein Jahr verflossen, und doch giebt es schon heute zwischen dem vierzigsten und sechszigsten Grade nördlicher Breite kaum einen zivilisirten Menschen mehr, welcher von den Wundern dieses musikalischen Einakters nichts gehört hätte. Und was für abenteuerliche Vorstellungen knüpften sich anfangs an den sonderbaren Namen, den Jeder im Munde führte, ohne recht zu wissen, was er von Mascagnis „Cavalleria" zu halten habe. Handelte es sich dabei um berittene Bauern oder gar um Einquartirung auf dem Dorfe? War es auf Ernst oder Scherz abge-

*) Dieser unter dem Eindruck der meteorartig aufleuchtenden Erscheinung Mascagnis und seines Erstlingswerkes geschriebene Aufsatz bedürfte heute mancher einschränkenden Korrektur. Der Verfasser hielt ihn aber absichtlich frei von späterer Zuthat und Retouche, weil er lieber ein unkluger als ein unredlicher Richter gewesen sein will.

Digitized by Google

sehen? Gehörte das Werkchen zur schweren Reiterei des von Wagner beeinflußten deutschen Musikdramas, oder zur leichten Avantgarde der welschen Oper und französischen Operette? Und wer war jener über Nacht berühmt gewordene achtundzwanzigjährige Neuling, der, mit einer auffallend dünnen Partitur unterm Arm, aus dem Dunkel seiner Verborgenheit nur hervorzutreten brauchte, um die vornehmsten Häuser zum festlichen Empfange für sich bereit zu finden? Wie der vom heiligen Geist erleuchtete, fromme Simeon, als er das Jesusknäblein im Tempel begrüßte, ausrief: Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben den Heiland gesehen! — so soll der greise Verdi, nachdem er Mascagnis Oper gehört hatte, gesagt haben, er könne nun ruhig und zufrieden sterben, da ihm ein würdiger Erbe seiner Kunst erstanden sei.

In Wien hat die „Cavalleria rusticana“ unter ungewöhnlichen Umständen ihren Einzug gehalten. Anstatt einer Première gab es gleich deren zwei, da die Oper in doppelter Besetzung der beiden Hauptpartien erschien; und während sonst kleinere Opern, welche den Abend nicht ausfüllen, sich dem jeweiligen Favoritballet unterordnen müssen, wurde hier ausnahmsweise einmal das Ballet der Oper angepaßt. Eine derartige Auszeichnung erweckte natürlich die günstigsten Vorurtheile für das Werk, spannte aber zugleich die Erwartungen so hoch, daß wir uns nicht gewundert haben würden, wenn der erhoffte Erfolg weit hinter ihnen zurückgeblieben wäre. Dies ist jedoch nicht der Fall gewesen. Vielmehr hatte die sonst gern auf Lug und Trug sinnende Fama ihre jüngste Tochter, die Reklame, hier zur Verkünderin der Wahrheit gemacht. Das Erstlingswerk des jungen italienischen Maestro ist auch in Wien mit allen erdenklichen Ehren überhäuft worden. Selbst die mißtrauische Kritik darf sich ohne schwere Bedenken den Enthusiasten anschließen, wenn sie auch nicht in ihr nrtheilsloses Hosiannah-Geschrei einstimmt. Was uns vor Allem für Mascagni und seine Oper einnimmt, ist die derbe, ja sogar etwas dreiste Originalität des Künstlers. Sie spricht sich sowohl in der Wahl des Stoffes, wie in der Behandlung desselben aus. Eine einfachere Geschichte als die Fabel der „Cavalleria“ hat es nie gegeben. Ihr Inhalt würde sich mit einer kurzen Gerichtssaalnotiz vollständig decken, die uns in dürren Worten erzählte, daß in irgend einem Bauerndorfe ein Fuhrmann den Liebhaber seiner ungetreuen Frau erschlagen habe. Giovanni Verga, der sizilianische Novellist, hat den alltäglichen Vorfall in den realistischen Schilderungen seiner heimischen Dorfnovellen behandelt. Aus dem dramatischen Keime der Novelle wuchs ein schlankes Volksstück heraus, das mit geringer Mühe in den empfänglichen und treibenden Boden

Digitized by Google

der Opernbühne verpflanzt werden konnte. Auf den ersten Blick sind wir geneigt, das ziemlich roh ausgeführte Dramolet, wie es in dem Libretto von Targioni und Menasci sich darbietet, für nichts weiter, als für einen runden Ausschnitt der Wirklichkeit anzusehen und wir trauen dem anscheinend so kunstlosen Bilde, das die brutale Thatsache ohne jede psychologische Detailmalerei wiedergiebt, keine tiefere Wirkung zu. Bei näherem Zusehen aber werden wir bemerken, daß der an die unbestechliche Objektivität Kleistscher Epik erinnernde Vorgang sich wie von selbst den höheren Gesetzen der Kunst unterordnet, daß ein verborgener schöpferischer Wille über allen Theilen des wohlgegliederten Ganzen waltet und dieselben zu dem festen Gefüge eines künstlerischen Organismus zusammenschließt. Die „Cavalleria rusticana“ würde auch auf der Schauspielbühne bestehen, für den Opernkomponisten aber bedeutete sie geradezu einen Glücksfund. Wir bewundern die weise Selbstbeschränkung des jugendlichen Meisters, welcher auf die bequemen Hilfsmittel und Zuthaten der musikalischen Koulisse beinahe gänzlich verzichtete und seine Aufmerksamkeit allein dem dramatischen Gegenstande zuwendete. Er hätte die Arbeit sich wesentlich erleichtern können, indem er sie verdoppelte oder verdreifachte. Aber er schrieb lieber einen einzigen starken Akt als drei schwache. Kein nach der Schablone verfahrender Opernkomponist würde der Versuchung widerstanden haben, die über das glückliche Sizilien ausgestreuten Reize der Natur augen- und ohrentäuschend zu wiederholen. Griechische Tempeltrümmer und maurische Schloßruinen in der üppig vegetirenden Landschaft, im Hintergrunde das blaue Meer und der feuerspeiende Aetna, dazu ein stets zum Singen und Springen aufgelegtes Völkchen — es wäre das alte, bekannte Opern-Italien gewesen. Statt dessen giebt es nur den sonnigen Platz eines armseligen Dorfes mit Kirche und Weinschänke und zwei schmutzigen Gassen, die rechts und links in die Felder und Gärten der Ebene ausbiegen. Und doch entzieht uns Mascagni nichts von den Gütern des gesegneten Landes: in seiner Musik feiern griechische Schönheit, sarazenische Ritterlichkeit und süditalische Leidenschaft einen Bund, der fester hält als Kleister, Leinwand und Pappe. Seine Melodien haben die Gluthen des vulkanischen Bodens in sich gesogen und durch seine Harmonien geht das Rauschen der heiligen Fluth, welche Trinacria umbrandet.

Das mit leisen, von Arpeggien begleiteten Geigenklängen beginnende Vorspiel malt den grauenden Morgen; eine schwermüthige, von der Flöte intonirte Melodie bereitet uns darauf vor, daß die strahlende Ostersonne blutig zur Rüste gehen wird. Die thematischen Bestandtheile des Präludiums sind dem Duette zwischen Santuzza und Turiddu ent-

Digitized by Google

nommen, welches den Gipfelpunkt der Handlung und die Peripetie der Tragödie bezeichnet. Zugleich bringt das Vorspiel die Exposition in Form einer von Turiddu hinter der Gardine gesungenen Siciliane. Bedeutungsvoll mahnen die Worte des Ständchens: „Mit Blut ist Deine Kammerthür beschrieben“ an das Schicksal, dem der unglückliche Turiddu entgegeneilt. Er hat, als Lola, die Geliebte seiner Jugend, dem Fuhrmanne Alfio ihre Hand reichte, in den Armen einer Anderen Vergessen gesucht, dann aber die verführte Santuzza bald wieder verlassen, um zu seiner ersten Liebe zurückzukehren. Die Osternacht, welche er bei Lola verbrachte, während Alfio über Land war, entscheidet über sein Leben. Kirchenglocken rufen das Landvolk in das alte Gotteshaus und der Dorfplatz belebt sich mit einer bunten Menge festlich gekleideter Menschen. Schon bei dieser ersten, frisch einsetzenden Szene macht des Komponisten Vorliebe für ein lärmendes Orchester sich übel bemerkbar. Hier kann der Italiener die leidigen Schulmanieren seiner Heimath nicht verleugnen, und wir wünschen ihm die treu nachbessernde Hand eines ehrlichen, deutschen Kapellmeisters, um den Trompeten und Posaunen, mit denen er seine Singstimmen erdrückt, ihr schmetterndes Maul zu stopfen. Die Menge verläuft sich, Santuzza kommt die Gasse herauf und klopft die Mutter Turiddus, Lucia, aus ihrer Hütte. Das kurze, rezitativisch geführte Zwiegespräch der beiden Frauen charakterisirt den dramatischen Styl des Werkes. Blitzartig aufleuchtend fliegen die Worte hin und her und erhellen dem Zuhörer genau so viel von der Lage der Dinge, wie er zu wissen braucht. Vierzehn Zeilen genügen, um uns ahnen zu lassen, daß Santuzza von Turiddu verführt und betrogen worden ist. Sie darf die Schwelle Lucias nicht beschreiten, der Kirchenbann schließt sie von jeder bürgerlichen Gemeinschaft aus, aber sie will wenigstens wissen, wer das Herz ihres Verführers von ihr abgewendet hat. Ihr Verdacht soll sofort bestätigt werden. Turiddu ist zur Nachtzeit im Dorfe gesehen worden, während er in eine benachbarte Ortschaft hätte gehen sollen, um Wein für die Schänke einzukaufen. Wo war er also? Alfio, der von seiner Fahrt heimkehrt, tritt dazwischen. Peitschenknall und Schellengeläute melden ihn an. Er singt ein lustiges Fuhrmannslied im Zweiviertelakte, das durch seine in unerwartete Tonarten ausweichenden Periodenschlüsse den eigenwilligen, übermüthigen und unberechenbaren Trotzkopf des wetterfesten Rosselenkers kennzeichnet, und der Chor stimmt fröhlich in den Rundreim ein. Wie die spanischen, haben auch die sizilianischen Fuhrleute nach Gott und dem Teufel nichts zu fragen; denn ihr unruhiger Beruf befreit sie vom Kirchenbesuche. Mit kluger Absicht stellt das Libretto den verwegenen Burschen dem Muttersohne Turiddu gegenüber, und

Digitized by Google

der Komponist verfehlt nicht, Gewinn daraus zu ziehen. Die zweite Strophe jenes Auftrittsliedchens erwähnt Lola als treue Gattin, die daheim ihren Mann erwartet. Ihr Name, welchen wir schon von dem zärtlichen Tenor-Ständchen des Vorspieles her kennen, macht uns stutzig, und es bedarf nur der leicht hingeworfenen Bemerkung Alfios, daß er Turiddu in der Nähe seines Hauses gesehen habe, um uns zu Mitwissern des den Frieden des Dorfes bedrohenden Geheimnisses zu machen. Die erstaunte Lucia hätte beinahe ihren Sohn verrathen; aber Santuzza heißt sie schweigen. In demselben Augenblicke verkündet das aus der offenen Kirchenthüre hervorklingende Orgelspiel, daß die Messe beginnt. Ein fünfstimmiges „Regina coeli“ wird in der Kirche a capella gesungen, scharfe Knabenstimmen rufen ihr Hallelujah dazwischen, während das Volk vor den Stufen des Portales auf dem freien Platze niederkniet und sein inbrünstiges Gebet mit den heiligen Gesängen der Kirche vermischt. Die Polyphonie dieses in zwei mächtigen Anläufen bis zum brausenden Fortissimo gesteigerten Ensembles steht auf schwachen Füßen, aber die akustische Wirkung des Satzes ist eine ungeheuere, ebenso die dramatische. Angesichts der herzerhebenden, Jung und Alt, Arm und Reich verbrüdernden Feier des Auferstehungsfestes empfinden wir den nothwendigen Stillstand der Handlung — ein Musterbeispiel für die Retardation! — nicht im Mindesten, sondern erbauen uns an der himmelstürmenden Frömmigkeit dieser heißen, ungeduldigen Seelen, die ihrem Herrgott so stark in den Ohren liegen, und überhören auch ihre Schlußbitte um Frieden und Liebe im Hause nicht. Nun gehen Alle zur Messe, um des göttlichen Gnadenwunders theilhaftig zu werden, nur die beiden durch ihren Kummer mit einander verbundenen Frauen bleiben noch zurück. In einer von den Holzbläsern dunkel gefärbten Romanze klagt Santuzza der Mutter des treulosen Geliebten ihr Leid; ein den Violoncellen eigenthümliches, rastlos wie ein ewig erneuter Schmerz oder ein grüblerischer Gedanke hin- und hergewälztes Motiv klingt an Dageweſenes wieder an, und auch die E-dur-Melodie, mit welcher Santuzza die Mutter in die Kirche sendet, kennen wir schon vom Vorspiele her. Diese und andere bewußt angewendete Reminiszenzen haben Mascagni mit Unrecht in den Geruch eines Wagnerianers gebracht. Mozart und Beethoven, Weber und Marschner wären, was dies betrifft, dann ebenfalls Wagnerianer gewesen.

Mit den großen, nun folgenden Szenen zwischen Santuzza und Turiddu tritt die Vorbereitung der Katastrophe ein. Santuzza will einen letzten Versuch wagen, um sich das Herz des Verlorenen wiederzugewinnen, und sie bietet alle Beredtsamkeit auf, die dem leidenschaftlich liebenden, beleidigten Weibe nur zu Diensten steht. Noch ehe es zu

Digitized by Google

der verhängnißvollen Auseinandersetzung kommt, wird der von Santuzza mit eifersüchtiger Hitze, von dem verlegenen, arglistigen Turiddu mit wachsendem Aerger geführte Dialog höchst anmuthig unterbrochen. Ein italienisches Stornello oder Rispetto, wie die Bursche und Mädchen sie einander zuzusingen pflegen, ertönt aus der Ferne und nähert sich mit der Sängerin. Ganz in ihre Melodie und die angenehmen Träume versunken, welche das Liedchen ihr vorgaukelt, schreitet die liebliche Lola einher. Mit dem graziös geschwungenen Ritornell, welches vom Pizzicato der Geigen à la Guitarre begleitet wird, trägt Lola ihre ganze musikalische Ausstattung mit sich. Es ist daher zu billigen, daß sie das Lied zweimal singt, wie es in Wien geschieht, um so mehr, als die der Oboe zugetheilte zarte Gegenmelodie für die Wiederholung aufgespart bleibt. Durch sein Benehmen verräth sich der verwirrte und entzückte Turiddu vollends. Er will der Scheidenden in die Kirche nacheilen. Santuzza hält ihn zurück und bringt ihn durch ihre immer ungestümer werdenden Vorwürfe zur Raserei. In diesem Duett erreicht Mascagni eine Kraft, Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes, wie sie nur den größten Künstlern gegeben ist. Vom leise klagenden Seufzer schmeichlerisch flehender Liebe bis zum heiseren, von Zorn erstickten Aufschrei der Wuth giebt es kaum eine Aeußerung des leidenschaftlich bewegten Frauengemüthes, welche sich hier nicht kundgäbe. Mit dem schrecklichen Fluche der bösen Ostern (la mala Pasqua) bricht Santuzza vor der Kirchthür zusammen. In einem zweiten, fast ebenso gewaltigen Duett zwischen ihr und dem arglos herbeikommenden Alfio entladet sich ein wahres Gewitter von Tönen, und es dröhnt, als ob ein unter der Erde verborgener Vulkan donnere. Das musikalische Drama hat seine höchste Höhe erreicht, und das beklommene Herz des athemlos lauschenden Zuschauers verlangt dringend nach einer Erleichterung. Zum zweiten Male heißt Mascagni die Handlung still stehen, und sie staut sich gleich dem drohenden Meere vor dem Stabe Mosis, um dem wunderbarsten Intermezzo, einem Orchesterstück von sinneberückendem Wohlklange, freien Durchzug zu gewähren. Wie der Hauch des Schöpfers über die ruhenden Saatgefilde hinstreift und leise die grünen Halme bewegt, so gleitet die fein gewürzte Melodie dieses Andantes dahin; im vollen Unisono sammeln sich dann die Stimmen des Streichquartettes zu einem von Harfe und Orgel begleiteten Geigenchor, der von dem Schluchzen weinender Engel erschüttert zu werden scheint, bis er in überirdischen Räumen ersterbend verhallt. Von nun an folgen die Ereignisse Schlag auf Schlag und die sorgsam vorbereitete, kunstreich verzögerte Katastrophe bricht mit ihrer ganzen Erbarmungslosigkeit herein. Neben dem in einem Trinkliede Turiddus zum letzten Male übermüthig aufschäumenden

Digitized by Google

Mascagni.

Digitized by Google

[illegible] kommt, wird der [illegible] Santuzza
[illegible] verlegenen, arglistigen [illegible]
[illegible] anmuthig unterbrochen. [illegible]
[illegible] die Bursche und Mädchen
[illegible] der Ferne und nähert sich
[illegible] und die angenehmen Tr[illegible]
[illegible] schreitet die liebliche
[illegible] welches vom [illegible]
[illegible] trägt Lola ihre [illegible]
[illegible] her zu billigen, daß [illegible]
[illegible] um so mehr, als [illegible]
[illegible] die Wiederholung [illegible]
[illegible] der verwirrte und entzü[illegible]
[illegible] in die Kirche [illegible]
[illegible] durch ihre immer ungestü[illegible]
[illegible] In diesem Duett erreicht Mas[illegible]
[illegible] Schönheit des Ausdruckes, wie sie n[illegible]
[illegible] ist. Vom leise klagenden Seufzer sch[illegible]
[illegible] bis zum heiseren, von Zorn erstickten A[illegible]
[illegible] kaum eine Aeußerung des leidenschaftlich [illegible]
[illegible] nicht kundgäbe. Mit dem schr[illegible]
[illegible] bricht Santuzza [illegible]
[illegible] so gewaltigen
[illegible] Alfio entladet [illegible]
[illegible] ob ein unter der [illegible]
[illegible] Drama hat seine [illegible]
[illegible] athemlos lauschende
[illegible] Zum zweiten
[illegible] und sie staut sich [illegible]
[illegible] um dem wunderbar[illegible]
[illegible] sinneberückendem Wohlklange, [illegible]
[illegible] der Hauch des Schöpfers über die [illegible]
[illegible] leise die grünen Halme bewegt, so g[illegible]
[illegible] dieses Andantes dahin; im vollen Un[illegible]
[illegible] die Stimmen des Streichquartettes zu einem [illegible]
[illegible] begleiteten [illegible], der von dem Schluch[illegible]
[illegible] erschüttert zu werden scheint, bis er in überi[illegible]
[illegible] verhallt. Von nun an folgen die Ereignisse [illegible]
[illegible] die sorgsam vorbereitete, kunstreich verzögerte Katast[illegible]
[illegible] ganzen Erbarmungslosigkeit herein. Neben dem
[illegible] zum letzten Male übermüthig aufschä[illegible]

Digitized by Google

Mascagni.

Digitized by Google

Digitized by Google

Leben lauert der schreckliche Tod. Die beiden Rivalen fordern einander heraus, Turiddu nimmt einen herzzerreißenden Abschied von seiner Mutter und fällt hinter dem Gartenzaune unter dem Dolchmesser Alfios. Bis zur letzten Note behauptet Mascagni seine nie versagende dramatische Gestaltungskraft, und die unheimliche Schlußszene erhebt sich trotz ihres kühnen Realismus zu tragischer Heldengröße. Mit seiner „Sizilianischen Bauernehre" — so lautet der frei übersetzte Titel der „Cavalleria rusticana" — hat Pietro Mascagni viel gethan, aber noch mehr für seine Zukunft versprochen. Ist die Oper nicht bloß ein Haupttreffer in der wunderlichen Glückslotterie des Lebens und der Kunst, so dürfen wir das Beste von dem jungen Komponisten erwarten. Ein zweites, größeres Werk wird zeigen, ob er das Genie ist, an welches wir so gerne glauben möchten.

„Freund Fritz".

Von Pietro Mascagni.

(1892.)

Erste Eindrücke sind zwar nicht immer die richtigen, aber in der Regel die entscheidenden und nachhaltigen. Ein junger Künstler sollte daher — so hört man häufig — den verhängnißvollen Schritt in die Oeffentlichkeit lieber zehnmal überlegen, als einmal thun. Er sollte sich sagen: So wie ich mich heute dem Publikum zeige, werde ich ihm auf lange Zeit hinaus, vielleicht für immer erscheinen — wer bürgt mir dafür, daß ich heute schon oder das nächste Mal noch derselbe bin, der ich zu sein wünsche? Doch das sind allzu ängstliche, nur des kleinen Talentes würdige Bedenken, die nichts nützen. Da das Talent sich weder verleugnet noch verändert wie das Genie, so läuft es auch nicht Gefahr, verkannt zu werden. Das Genie aber braucht erst recht nicht danach zu fragen, ob es den Leuten gefällt oder nicht; früher oder später wird es die Welt erobern, und der Eindruck, den es heute macht, muß morgen von ihm durch einen anderen überboten werden. Als Pietro Mascagni mit der einaktigen tragischen Oper „Cavalleria rusticana" debütirte, wird er schwerlich daran gedacht haben, daß man aus dem Werke, dem er den Stempel seines originellen Geistes aufgedrückt hatte, sofort einen Prägstock gangbarer Münze konstruiren würde — Anderen zum Nutzen, ihm selbst zum Schaden. Weil Etliche ihn nachzuahmen suchten, sollte auch er nichts Besseres sein als sein eigener Nachahmer? Vielleicht wäre er es geworden, besäße er nur ein ganz klein wenig Geschäftsgeist. Irgend eine hochnothpeinliche Eifer-

Digitized by Google

suchts- und Mordsgeschichte wäre leicht gefunden gewesen, um als Seitenstück zur „Cavalleria“ dreinzugehen und an klingenden Ehren einzuheimsen, was die Vorgängerin übrig gelassen hat. Doch dieser beneidenswerthe Unglückliche versteht sich nun einmal absolut nicht auf seinen sogenannten äußeren Vortheil. Ein Jahr lang war er der gefeierte Komponist der „Sizilianischen Bauernehre“, und schon tritt er freiwillig wieder von dieser Würde zurück, ohne sich darum zu kümmern, was Publikum und Kritik davon halten. Wie froh waren im Allgemeinen die Liebhaber und Kenner, sobald sie den Künstler und sein Werk in die ihnen zugewiesene, für den besonderen Fall angelegte Rubrik hineingeschoben hatten! Da mochte er drinnen bleiben wie in einem verschlossenen Sarge bis zum Tage der Auferstehung!

Mascagnis neue Oper „Freund Fritz“ paßt nicht in das Fach, in welches die „Cavalleria“ gesteckt worden ist. Das mag für Viele unbequem sein, beweist aber darum noch keineswegs etwas gegen den Werth des jüngeren Werkes. Das behaglich ausgesponnene, in Frieden beginnende und endende Elsässische Dorfidyll Erckmann-Chatrians liegt weit ab von der erschütternden, zur blutigen Katastrophe forteilenden Sizilianischen Bauerntragödie Vergas. Von ihm jene heftige Bewegung des Gemüthes erwarten, wie sie die „Cavalleria“ mit sich bringt, heißt von den Vogesen einen feuerspeienden Aetna verlangen. Wer die Tragödie gegen das Lustspiel aufbieten wollte, würde eine Ungereimtheit und Geschmacklosigkeit sondergleichen begehen. Ebenso verfehlt wäre es, dem „Freund Fritz“ einen Vorwurf daraus zu machen, daß er keine „Cavalleria“ ist. Gewiß ist er dies nicht und kann und soll es auch nicht sein. In seiner Art aber wollen wir ihn als vollkommen ebenbürtig neben jener geschätzt wissen. Noch mehr als das. Uns gilt „Freund Fritz“ für die wichtigere und unzweideutigere Probe einer starken musikalisch-dramatischen Begabung, die nur gewisse Bizarrerien abzustreifen braucht, um in jeder Hinsicht fruchtbar und erfreulich zu wirken. Das ungemein lebendige, von Leidenschaft in allen Fibern zitternde und glühende Vergasche Volksstück in eine Oper umzuwandeln, war eine verhältnißmäßig leichte und dankbare Aufgabe für den genialen, frisch darauf los komponirenden südländischen Naturalisten. Sollte dagegen eine „comédie gastronomique“, wie die von Erckmann-Chatrian dramatisirte friedfertige Novelle zu ihrer Zeit in Paris spöttisch genannt wurde, in Musik gesetzt werden, so kamen feinere und edlere Eigenschaften des Künstlers in Frage. In der „Cavalleria“ ist die Handlung die Hauptsache, und zwar ist sie es in so hohem Grade, daß das Libretto ganz gut ohne Musik als Theaterstück aufgeführt werden könnte: „Freund Fritz“ aber steht und fällt mit der Kunst des Kom-

Digitized by Google

poniſten, der ſich als Meiſter der untermalenden Stimmung erweiſen muß, wenn er die an ſich höchſt alltäglichen und hausbackenen Vorkommniſſe des Librettos in eine höhere Sphäre hinaufrücken will.

Was geht denn Großes und Intereſſantes in den drei Akten der Oper vor? Fritz Kobus, ein begüterter Grundbeſitzer, feiert mit den Freunden des Hauſes ſeinen Geburtstag. Unter den Gratulanten ſtellen ſich der Zigeuner Joſef, dem Fritz vor Jahren das Leben gerettet, und Suſel, des Gutsverwalters liebliches Töchterlein, mit zarten Angebinden ein: Joſef ſpielt ein Violinſolo, Suſel bringt einen Veilchenſtrauß. Der Rabbi David Sichel, ein paſſionirter Heirathsvermittler und Eheſtifter, bemerkt wohlgefällig, daß das Ständchen des Zigeuners und die Blumen Suſels nicht ohne Eindruck auf ſeinen Freund Fritz geblieben ſind, und benutzt die günſtige Konjunktur zu einem gegen das Alt-Junggeſellenleben des Kobus gerichteten Anſchlag. Auf der Meierei von Méſanges, dem Landgute Fritzens, treten die beiden für einander beſtimmten Leutchen in näheren Verkehr. David überzeugt ſich perſönlich von dem guten Fortgange des Verhältniſſes, entlockt Suſel als erfahrener Katechet und Exeget des alten Teſtamentes das Geſtändniß ihrer Liebe und führt bei Fritz durch eine unſchuldige Intrigue — er giebt vor, Suſel mit einem Anderen verheirathen zu wollen — ſeinen Plan zu dem erwünſchten fröhlichen Ende. Man braucht ſich nur die geradezu abenteuerliche Dürftigkeit des Textes zu vergegenwärtigen, um zu bemerken, wie viel Mascagni für die Oper zu thun hatte und gethan hat. Von dem beluſtigenden, geiſtreichen Dialog des franzöſiſchen Originals iſt nichts übrig geblieben; die Librettiſten — der pſeudonyme Suardon verbirgt das halbe mitdichtende Italien, alſo den ganzen italieniſchen Stiefel, in ſeinen ſieben Buchſtaben — befliſſen ſich der ſtrengſten jambiſchen Gedankenloſigkeit und ſchickten trotz ausgiebiger Getreide- und Kirſchenernte den armen Komponiſten immer wieder in den „dolce aprile“, den ſüßen April. Ein Anderer als Mascagni hätte bei dieſem ewig ſtillſtehenden undramatiſchen Frühlinge die Geduld verloren. Er aber ſchwärmte trunken von Blüthe zu Blüthe und trug den würzigſten Honig heim.

Da der April die Oper regiert, dürfen wir uns nicht wundern, wenn in dem die Ouverture vertretenden Preludietto die Querſtände wie die Hagelkörner uns um die Ohren fliegen. Dieſer und andere grauſame harmoniſche Scherze — auch die konſequente Erniedrigung des Leittones gehört dazu — ſind Künſtlerlaunen, welche uns ſo wenig beleidigen können, wie Wetterlaunen. Dem Frühling und dem Genie verzeiht man viel. Grünt und blüht, duftet und leuchtet es doch ringsum, daß einem das Herz aufgeht! Mit der Natur ſtimmt die Oper

Digitized by Google

darin überein, daß sie immer reichere Schönheiten entfaltet, je inniger man mit ihr vertraut wird. Bei näherem Zusehen vertausendfachen sich die Blumen des grünen Angers, und was wie frisch gefallener Schnee auf manchem mageren Aestchen liegt, ist eitel Baumblüthe. Die lenzfrohe Grundstimmung des Werkes wird durchwegs festgehalten, und die Bezeichnung: „commedia lirica“ besteht zu Recht, wenn man einige Derbheiten, die den im Ganzen graziösen und liebenswürdigen Humor des Werkes unterbrechen, ohne ihn zu zerstören, mit in Kauf nimmt. Lärmende Orchestereffekte und gewaltsame Instrumental-Kombinationen erinnern an die den romanischen Völkern angeborene Vorliebe für grelle und schreiende Farben; Posaune und Piccoloflöte zusammen zu koppeln und durch schnelle Sechszehntelpassagen vorwärts zu treiben, ist ein grotesker Einfall. Daß Mascagni solcher groben, an das Galeriepublikum einer Vorstadtbühne appellirenden Reizmittel benöthigte, um etwas Apartes für sich zu haben, möchten wir am allerletzten behaupten. Er käme ganz gut ohne Posaunen, Baßtuba, Pauken, große Trommel und Cinellen aus. Wie wirkungsvoll, zart und diskret der Komponist zu instrumentiren weiß, wenn er nicht vom bösen Geiste der Banda besessen ist, zeigt er auch hier wieder zur Genüge.

In dem prachtvoll gesteigerten „Bibelduett“ mit der zwischen David und Susel abwechselnd vorgetragenen Erzählung von der Brautfahrt Eleasars aber möchten wir Trompeten und Posaunen so wenig missen, wie das breit ausladende Doppel-Fortissimo am Schlusse der Szene. — Unserem Geschmacke nach ist das Duett die weitaus schönste und ergreifendste Stelle der an musikalischen Schönheiten reichen Partitur. Von den feierlichen Harmonien des dem Gesange zu Grunde liegenden Chorales weht es her wie Patriarchenluft und Palmenrauschen, und die hinfällige Greisengestalt des alten, gutmüthigen Rabbi wächst zum gottbegeisterten Seher und Priester empor. Gleich der von den Worten der Schrift immer mächtiger angefeuerten Susel fühlt David von dem heiligen Gegenstande sich hingerissen, dessen Wunderkraft er an sich selbst erprobt. Den Lieblingswunsch seines treuen Herzens sieht er erfüllt, das Ziel seines Lebens winkt ihm aus nächster Nähe zu: wie Eleasar hat er die herrlichste Braut für den geliebten Sohn seines Freundes gefunden und gewonnen. Das reizende „Kirschenduett“ vorher bedeutet uns das weltliche Pendant zu jenem geistlichen Andante; mit der paradiesischen Unschuld seiner auf verschiedenen Rhythmen hin- und herschaukelnden, halbversteckten Melodie verträgt sich sehr wohl deren pikante Begleitung — der Baum der Erkenntniß kann keine verlockenderen Früchte getragen haben. Als drittes Glanz- und Prachtstück der Oper nennen wir das zum letzten Akte hinüberleitende, in beiden Premièren da capo ver-

Digitized by Google

langte „Intermezzo“. Dieses außerordentlich melodiöse, seinem abgeleierten Vorbilde in der „Cavalleria“ musikalisch bei Weitem überlegene Orchesterstück hängt viel inniger mit dem Ganzen zusammen, als es einem oberflächlich prüfenden Auge oder Ohr erscheint. Was wie eine in das Werk hineingeschmuggelte, ungarische Rhapsodie aussieht, ist nichts Anderes als das auf den Geigenchor mit Harfenakkompagnement übertragene Violinsolo des Zigeuners, und letzteres selbst wieder muß gewissermaßen für das Herz der Oper, den Quell und Hauptsitz ihres Lebens angesehen werden. Hierbei ereignet sich der seltene, wenn auch nicht neue Fall, daß einmal ein wirklich musikalisches Motiv die Handlung eines gesungenen Dramas in Bewegung setzt. Denn ohne die „klingenden Küsse“ des Zigeunerständchens, welche Susel zu Thränen rühren und Fritz so seltsam aufregen, hätten die Seelen der Liebenden einander niemals gefunden und verstanden. Die Musik, diese gefährlichste aller Kupplerinnen, ist die Verbündete des Rabbi; während sie ihn berät, hilft sie ihm zugleich, und er weiß, daß er seine Wette gewinnen wird, noch ehe die Liebenden die geringste Kenntniß ihres leidenden Zustandes haben. Darum verdienen sowohl das Violinsolo wie das Intermezzo die ihnen eingeräumten Plätze; letzteres enthält außer der musikalischen Rekapitulation des Geschehenen zugleich eine beredte Huldigung für die göttliche Kunst der Töne. Daß der Zauber dieser Töne auch den unbetheiligten Zuhörer widerstandslos gefangen nimmt, werden wir doch dem Komponisten nicht zum Tadel anrechnen wollen; denn darauf hat er es ja einzig abgesehen. An diesem einen Beispiel erkennen wir den sinnigen Ernst der vielfach als äußerlich und willkürlich verschrieenen Kunst Mascagnis. Was er anstrebt und erreicht, ist denn doch mehr als ein kaleidoskopartig zusammengewürfeltes musikalisches Bild gemeiner Operneffekte. Es würde nicht schwer halten, noch eine Anzahl anderer derartiger sinnvoller musikalischer Beziehungen in „Freund Fritz“ aufzuzeigen, da Mascagni von Leitmotiven mäßigen und verständigen Gebrauch macht, ohne ihnen prinzipielle Bedeutung zuzugestehen. Glücklicher Weise ist der Komponist überhaupt kein Prinzipienreiter; wo es ihm gefällt oder angemessen scheint, bewegt er sich in den herkömmlichen Formen, die er allerdings nicht immer ausfüllt.

Eine einzige Tonreihe fordert uns zum Protest heraus; sie scheint ein hartnäckiges, chronisches Uebel Mascagnischer Ausdrucksweise zu sein. Wir meinen jene süßliche, schmachtende, nach der Dominante kadenzirende Phrase, die zuerst in Susels Entréelied erscheint — „modesta, ma sincera“ — eine sentimentale Kleinstädterei der fadesten Sorte. „Nicht prunkvoll, aber niedlich“ wäre der passendste Text dazu. Schon im Intermezzo der „Cavalleria“ führt sie das große Wort und wird als

Digitized by Google

Leitmotiv ſuſeliger Beſcheidenheit geradezu gemeinſchädlich. Wäre nicht Mascagni allzu ſtolz auf dieſes ſein Motiv der Herzenseinfalt, ſo würden wir ihm nachweiſen, daß daſſelbe gar nicht von ſeiner Erfindung iſt. Auch ſonſt laufen ein paar kleine Unſelbſtſtändigkeiten mit unter. Warum auch nicht? Selbſt von dem ewig blauen Himmel Süditaliens iſt noch kein Meiſter gefallen. Aber was wollen dieſe und andere geringfügigen Mängel beſagen im Hinblick auf die jedem Unbefangenen ſogleich einleuchtenden Vorzüge des Werkes? Kein Takt, der nicht die ſichere Hand des muſikaliſchen Vollblutdramatikers am Werke zeigte! Die farbenreichen, fein abgetönten, bei aller Einheitlichkeit der Stimmung doch mannigfaltigen und gleichſam mit Bewegung geſättigten Szenenbilder des erſten und zweiten Aktes ſcheinen ganz im Maleriſch-Muſikaliſchen aufzugehen, während ſie im Stillen poetiſch-muſikaliſche Abſichten verfolgen. Wie heimelt uns der ſpäte Nachmittag im eichengetäfelten Speiſezimmer des Fritz Kobus an — wahrhaftig nicht der Möbel und Geräthe oder der untergehenden Sonne wegen, welche den luſtigen Aufzug der Waiſenkinder beleuchtet, ſondern weil wir ſo angenehme Dinge zu hören bekommen wie das gemüthliche Andantino con moto der Introduktion, das muntere Allegretto, welches ſich an die leichtfüßigen Taugenichtſe der Altjunggeſellenbruderſchaft heftet, das ſchmerzlichſüße Violinſolo des Zigeuners und den luſtig mit Armen und Beinen ſchlenkernden Geburtstagsmarſch! Und wie dampft und blinkt uns der ſich langſam entſchleiernde Frühlingsmorgen des zweiten Aktes entgegen! Die melancholiſche Weiſe der Hirtenſchalmei, das eintönige Lied der auf das Feld hinausziehenden Hauer, die ſpaniſche Romanze der geſchäftigen Suſel mit ihrem charakteriſtiſchen Ritornell und all' das Schöne, das nachfolgt — das ſind der Seele der Natur und dem Herzen des Volkes abgelauſchte, künſtleriſch mit einander verwobene Klänge, die man nicht müde wird zu hören. Warum diesmal der Komponiſt den Chor unſichtbar bleiben läßt und ſich ſeiner nur als eines charakteriſtiſchen Hilfsmittels bedient? Aus dem einfachen Grunde, weil er keinen allzu lebendigen Hintergrund für die zarten Konturen ſeiner dramatiſchen Perſonen gebrauchen konnte.

„Die Rantzau".

Von Pietro Mascagni.

(1885.)

Schon einmal hat der Komponiſt der „Cavalleria" ſich aus den Elſäſſer Dorfgeſchichten der Erckmann-Chatrian ein Opernbuch und mit

Digitized by Google

ihm einen Erfolg geholt. Kaum ein Jahr ist seit der ersten Aufführung des „Freund Fritz“ verstrichen, und daß dieses Jahr für Mascagni kein verlorenes gewesen, wissen Alle, die Zeugen seiner Triumphe waren, ob letztere nun innerhalb oder außerhalb des Wiener Hofoperntheaters gefeiert wurden. Hatte die „Cavalleria rusticana“ die Herzen der Zuhörer im Sturm gewonnen, so mußte „Freund Fritz“ länger um die öffentliche Gunst werben. Aber auch diese Oper sollte ihr Publikum finden. Denn nur Diejenigen, welche in ihrem Enthusiasmus pedantisch genug waren, von dem jungen Maëstro nichts wie Mord und Todtschlag in Tönen zu verlangen, mochten bei dem anmuthigen musikalischen Lustspiel über Enttäuschung klagen. Andere, und wir mit ihnen, glaubten in dem neueren Werke einen bemerkenswerthen Fortschritt des Künstlers erkennen zu dürfen. Sein neuestes Werk, die „Rantzau“, hält die Mitte ein zwischen den beiden früheren Opern: es bringt einige der gewaltigen dramatischen Entladungen, wie sie in der „Cavalleria“ Schlag auf Schlag einander folgen, und bewegt sich daneben im leichten Konversationston oder hängt rein lyrischen Stimmungen nach, mit dem Behagen, welches unserem „Freund Fritz“ so wohl ansteht. Hier wie dort werden wir durch allerlei Wunderlichkeiten des Ausdruckes daran erinnert, daß das Alemannisch seiner Wasgauer nicht die Muttersprache des Komponisten, sondern ein Deutsch-Französisch mit wälischem Accent ist. Und hier wie dort fühlen wir uns versucht, mit dem Komponisten über die seltsame Wahl seines Stoffes zu rechten.

War schon das Vorgehen der französischen Autoren, welche die selbsterzählte Lebensgeschichte ihres prächtigen Dorfschulmeisters Florence zu einem bühnengerechten Schauspiele verdichteten, ein sehr gewagter Versuch, so scheint es nahezu unmöglich, ein solches künstlich abstrahirtes Theaterstück, das größtentheils von den Erinnerungen an die schönere Vergangenheit seiner Figuren lebt, in ein brauchbares Opernlibretto umzuwandeln. Wir wollen gar nicht davon reden, daß das künstlerische Interesse, das wir an dem Roman nehmen, zu allerletzt auf der Lösung des Konflikts zwischen den beiden Rantzau beruht, daß vielmehr unsere Theilnahme der Persönlichkeit des Erzählers und der eigenthümlichen Art gehört, wie er die Zustände seines Dorfes betrachtet. Erckmann-Chatrian haben, um einen befriedigenden Schluß für ihr Schauspiel zu gewinnen, den starren Eigensinn der beiden eisernen Bauernschädel gebrochen; Jacob und Johann Rantzau, die Unversöhnlichen, versöhnen sich und geben, indem sie es thun, ihren poetischen Charakter auf. Hier waren also die Dichter den Herren Targioni-Tozzetti und Menasci mit schlechtem Beispiele vorangegangen. Wie jedoch konnten die Librettisten hoffen, jenen beiden Charakteren überhaupt beizukommen, ohne in ein

Digitized by Google

unentrinnbares Netz von psychologischem und materiellem Detail zu gerathen? Wie sollten Jacob und Johann Rantzau ohne ihre verwickelte, auf den Großvater zurückgreifende Vorgeschichte bestehen? Und wie ließ sich zwischen ihnen und dem Zuhörer der Oper irgend ein leidliches Verhältniß herstellen, wenn alle jene Bedingungen fehlten, die zum Verständnisse des gegebenen Falles nothwendig sind? Da ist die Rede von dem bösen Testamente des Großvaters Rantzau, von Terminen und Prozessen, von einer Wiese, die versteigert wird, von Ränken und Schlichen des Försters Lebel, von rechtswidriger Uebervortheilung, von schimpflichen Verträgen und anderem prosaischen Krimskrams. Kein Advokat wird daraus klug, er müßte denn von Erckmann-Chatrian die Akten zur Einsicht erhalten. Die ungeduldigen Zuhörer aber schreien endlich mit den Bürgern in Shakespeares „Julius Cäsar“: „Les't das Testament! Wir wollen 's hören! Das Testament! Das Testament!“ Davon mögen die Librettisten natürlich nichts wissen. Glauben sie doch ohnehin sich mit Glimpf aus der Affaire gezogen zu haben, indem sie fast den ganzen ersten, zierlich gereimten Akt der Oper an den Streit der Brüder um die verwünschte „Andreaswiese“ wendeten! Der Komponist hat Ursache, ihnen dankbar für ihre Vorsorge zu sein, obgleich er sich von vornherein sagen mußte, daß, aller metrischen Künste ungeachtet, dieser erste Akt in einer dürren Prosa stecken bleiben würde, die kein musikalischer Hexenmeister zum Blühen bringt. Wenn Giovanni Rantzau pathetisch ausruft, als ob er eben eine Schlacht gewonnen hätte: „Vittoria, o mia Luisa, il prato è nostro!“ so lag für den unglückseligen Uebersetzer dieser und anderer poetischen Schönheiten die Versuchung nur zu nahe, mit einem Reimpaar, wie: „Hurrah, Luise, mein ist die Wiese!“ der unfreiwilligen Komik des Librettos kräftig beizuspringen. Das tragische Heu von der Andreaswiese einzuernten und ins Trockene zu bringen bleibt der von Furcht und Mitleid bewegten Seele des edel denkenden Zuhörers überlassen.

Wer wollte es Mascagni verargen, daß er so schnell wie möglich über die dramatischen Partien des gefährlichen ersten Aktes hinweg zu eilen suchte und dafür bei einigen lyrischen Stellen desto länger verweilte? An der gedrängten und doch nicht prägnanten, platten und doch nicht verständlichen Exposition der Oper scheiterte sein Talent, und es half ihm nichts, daß er in dem instrumentalen Vorspiele einen symphonischen Ersatz für die dramatischen Mängel zu schaffen suchte. Die bunte Mosaik der fünfundzwanzig Mal den Text wechselnden Ouverture giebt kein anschauliches Bild der kommenden Vorgänge, weil die in ihr wirkenden, lose aneinander gereihten musikalischen Motive mit Ausnahme des breit hinströmenden, für sich selbst sprechenden Andante assai

Digitized by Google

animato in H-moll — Georgs an die feindlichen Väter gerichtete Ermahnung: „So also, glaubt Ihr, würden zur Achtung rings im Lande die Rantzau wieder kommen“ — einer Erklärung bedürfen, und diese Erklärung erst im Verlaufe der Oper gegeben wird. Hinterdrein erkennen wir, daß schon im Vorspiele das Liebespaar Georg und Luise seine Gefühle austauscht — in der Oper kommen die Armen erst im letzten Akte dazu! — daß ebendort der Tod an das Haus Johanns anklopft, um die Tochter zu holen, daß ferner, wie die abscheuliche chromatische Quintenfolge andeutet, Herr Johann den alten Lehrer Florentius mißhandelt und Luise zu Boden wirft, und daß schließlich die Liebe der Kinder den Haß der Väter besiegt. Wie man sieht, ist die Folge der Motive keine streng chronologische, was sie doch bei dem gänzlichen Mangel thematischer Arbeit sehr leicht hätte sein können. Als Gegensatz zu dem wilden, aber nicht eindrucksloſen Vorspiele erscheint zwischen dem dritten und vierten Akte das unvermeidliche Intermezzo, ohne welches eine Mascagnische Oper nun einmal nicht bestehen soll. Was anfangs Zufallslaune oder künstlerische Absicht war und jedenfalls bei „Freund Fritz“ mit Ueberlegung dem Zweck entsprechend angewendet wurde, ist hier eine entbehrliche konventionelle Zuthat. Der großartige Abschluß des dritten Aktes, welcher den um das Leben seines einzigen Kindes besorgten, völlig niedergebeugten und gebrochenen Johann auf kurzem, aber dornenvollem Leidenswege als Bittenden zur Thür des Bruders hinüberführt, bedarf keines Nachspieles und der vierte Akt, in welchem die Morgensonne des Friedens so verheißungsvoll über den Häusern der Rantzau aufgeht, hat kein eigenes Vorspiel nöthig. Und doch beugen wir uns gern der Macht der Gewohnheit, wenn sie gefällig und liebenswürdig auftritt wie hier. Nehmen wir also das von heiterer Ruhe zu innig drängender unwiderstehlicher Bitte aufsteigende F-dur-Andante als willkommene Zwischenaktsmusik dankbar hin! Um den Zuhörern das Da capo-Rufen zu ersparen, wiederholt der rücksichtsvolle Komponist den kurzgegliederten Tonsatz von selber, und da ihm das mephistophelische Wort: „Du mußt es dreimal sagen!“ als erfahrenem musikalischen Praktikus geläufig ist, so läßt er seinen Georg das Stück am Ende der Oper noch einmal singen. In der That ist das Intermezzo nichts weiter als die vorausgenommene Schlußmusik, welche die Aufforderung enthält: „Macht Frieden, Ihr Brüder!“ und die stumme, tief ergreifende Szene der Versöhnung begleitet.

Außer diesen, Jedermann in die Augen springenden musikalisch-dramatischen Beziehungen giebt es noch mehrere andere, unter der Oberfläche liegende, die man ohne Weiteres als Leitmotive dingfest machen könnte, wenn Mascagni sich nicht in der klugen Beschränkung ihres

Digitized by Google

Gebrauches als Meister zeigte. Nur für Jacob Rantzau, der sich als Baß dem Bariton Johanns unterordnen muß, tritt öfters bevormundend eine achttaktige Melodie ein, um seine ewige Entrüstung zu malen. Wo Jacob seinen Sohn Georg betrauert, der ihn verlassen will, findet er andere rührende Töne. Mascagnianer, die gleich allen „Anern“ das Gras wachsen hören, mögen es sich nicht entgehen lassen, der musikalischen Verwandtschaft von Vater und Sohn in dem Quartenschritt B—F, beziehungsweise A—E nachzusteigen! Das Unglück will es, daß ein nur dreimal wiederkehrendes Leitmotiv, welches Georg als Gegner des Försters Lebel kennzeichnet, von der vierten Szene des ersten bis zur fünften des dritten Aktes warten muß, ehe es sich vollständig deklarirt; sonst würden wir die „Rantzau“ einem thematischen Leit-Fadendreher empfehlen. Wohl mochte Mascagni die Schwierigkeit empfinden, zwei klagende, grollende, wüthende und tobende Bässe gleichzeitig auszustatten und charakteristisch von einander zu unterscheiden. Und darum schaffte er sich den Bruder Jacob mit der Leitmelodie vom Halse. Aber welchen Vortheil weiß er aus seiner Verlegenheit zu ziehen! Mit dieser Leitmelodie bringt Mascagni in der schon früher erwähnten Schlußszene des dritten Aktes einen unglaublichen Effekt hervor. In dem Augenblick erklingend, als Johann sich selbst überwunden und den heroischen Entschluß gefaßt hat, den Weg zum Hause Jacobs anzutreten, ruft sie dem Entschlossenen die Erscheinung des verhaßten Bruders leibhaftig wie durch das zweite Gesicht vor Augen. Johann sieht den Bruder schon auf der Schwelle des Hauses stehen, ehe er noch angeklopft hat, so wie Jacob, mit der Lampe in der Hand, dann bald darauf auch wirklich erscheint, und er schrickt noch einmal vor dem Ungeheueren seiner Demüthigung zurück, wie vor einem Gespenst. Dann erst rafft er sich zur That auf, er gebietet seinem unbändigen Herzen Ruhe und greift mit bebender Hand nach dem Thürklopfer.

In der großangelegten musikalischen Schöpfung des Johann Rantzau, die den Sänger und Darsteller vor eine der schwersten, aber dankbarsten Doppelaufgaben stellt, erkennen und rühmen wir den dramatischen Geist Mascagnis. Angesichts der das Tragisch-Erhabene streifenden Szenen, die sich zwischen Johann Rantzau, seiner Tochter und seinem Bruder an den Schlüssen des zweiten und dritten Aktes abspielen, begreifen wir, warum Mascagni einen im Ganzen so spröden, ja recht eigentlich musikfeindlichen Stoff aufgreifen konnte. Der ältere Rantzau, dieser vom Hammer des Schicksals hart geschmiedete Mann mit dem verschlossenen Herzen, in welchem ein vergessener Schatz von Menschenliebe begraben liegt, hatte es ihm angethan. Viele werden die Oper mit dem Schauspiel abtrumpfen wollen. Ohne Zweifel werden sie insofern Recht

Digitized by Google

haben, als Mascagni ohne Erckmann-Chatrian die „Rantzau“ nicht hätte komponiren können; aber sie werden nicht Recht behalten, sobald sie die Wirkung des gesprochenen mit der des gesungenen Dramas in jenen entscheidenden Szenen gegen einander halten und abwägen. Die gewaltige, von bitteren Vorwürfen durch den tiefsten Schmerz hindurch bis zur Raserei der Wuth fortschreitende Steigerung wird von der Musik noch beflügelt, aber auf diesen Flügeln wird zugleich die Szene von dem beklemmenden Drucke bäurischer Brutalität befreit und auf eine höhere Stufe erhoben. Was ohne die abschwächende Tragikomik des zur Thür hinausgeworfenen zappelnden Schulmeisters auf der Schauspielbühne überhaupt unerträglich wäre, erreicht hier die volle tragische Höhe, ohne den Geschmack zu verletzen, und klingt melodisch in Herzen aus. Eines der wenigen Beispiele für die Ausnahme von der Regel, welche im Drama die Musik der Poesie unterordnet! Noch deutlicher senkt sich die Schale zu Gunsten des Musikers bei der vergleichenden Betrachtung der anderen Szene. An ihrer mit dem gesprochenen Schlußworte ins Schauspiel übergehenden schlagenden Kürze ist nichts geändert worden, nur die hohlen Quinten der Fagotte, welche wie mit Knochenfingern in ein offenes Grab weisen, füllen die fein empfundene Kunstpause aus, die dem „Tritt ein!“ Jacobs vorhergeht. Dann überschreitet Johann die Schwelle, und eine gramdurchwühlte, verzweifelte Melodie, welche schon sein Auftreten begleitete, stürmt fortissimo hinter ihm drein. Und wie zart und ahnungsschwer ist die Szene vorbereitet durch einen räthselhaft summenden, der abendlichen Natur abgelauschten Gesang! Ein Gemisch von tiefen Glockentönen, traumhaft schlurrenden Bässen und einförmigen dunklen Menschenstimmen, die ein mahnendes und deutendes Wort von irdischem Schlummer und ewiger Ruhe singen — unharmonisch und wahr wie die unerbittliche Natur.

Vor diesen unvergeßlichen eindrucksvollen Szenen, die öfter gehört sein wollen, um völlig gewürdigt zu werden, verschwindet Anderes nur zu leicht, das Anspruch auf freundliche Beachtung erheben darf. Was dem Komponisten im Finale des ersten Aktes nicht gelang: ein deutliches und übersichtliches Bild der streitenden Parteien zu entrollen, ohne die musikalische Einheit zu verletzen, ist ihm in dem reizenden Frauen-Plauderchor des dritten Aktes wohlgeglückt. Mascagni beherrscht die komplizirteren Chorformen vielleicht noch nicht so weit, um die verschiedenen Stimmen zu individualisiren und einem gemeinsamen Plane unterzuordnen. Er hätte sonst die Bauern, welche für die feindlichen Brüder eintraten, kaum auf ein und dieselbe Baßfigur gesetzt, noch die Solisten mit gelegentlichen Interjektionen und Melodiebrocken der dem Ensemble zu Grunde liegenden Liebesklage Luisens abgefertigt. Kein

Digitized by Google

firmer Kontrapunktiker würde sich den köstlichen Spaß entgehen lassen, das Kyrie eleison und das Trutzliedchen der dreschenden Bauern — bei dem Lärm der Hörner und Schlaginstrumente ist das Letztere gar nicht zu hören — mit einander zu verbinden. Oder lohnte es dem Komponisten nicht mehr der Mühe? Wer einen so flotten polyphonen Satz schreibt wie das kleine Fugato in der vom Walzertakte beschwingten Plauderszene, sollte vor größeren derartigen Unternehmungen nicht zurückschrecken! Dann könnten die leidigen Unisonos und Oktavenverdoppelungen auf ein knapperes Maß beschränkt und dann brauchten auch nicht so viele und manchmal so unschöne harmonische Reizmittel angewendet werden. Mascagni fürchtet doch nicht etwa, das Publikum könne einschlafen, wenn er ihm nicht von Zeit zu Zeit einen musikalischen Floh ins Ohr setzt? Man bekommt die alterirten Akkorde, unauflösbaren Vorhalte und übermäßigen Dreiklänge endlich satt. Wer sich fortwährend ohne Noth in Dissonanzen bewegt, ermüdet uns bald ebenso wie Einer, der über Tonika und Dominante nicht hinaus kann.

Für die Solisten hat Mascagni je nach ihrer Bedeutung gesorgt. Nur der heimtückische Förster und abgeblitzte Freier Lebel geht beinahe leer aus. Die Uebrigen empfangen jeder ihr wohlgemessenes Theil. Von dem musikalischen Verhältnisse der beiden alten Rantzau haben wir schon gesprochen. Der Schulmeister Florentius ist eine dem Rabbi Sichel verwandte rührende Erscheinung. Georg und Luise, die Liebenden, müssen sich bei der Oekonomie des Werkes lange ohne einander behelfen, ehe sie in dem leidenschaftlichen, von feuriger Empfindung beseelten großen Duett des vierten Aktes ihre Stimmen zusammenklingen lassen. Doch füllen sie die Zeit ihrer Trennung durch mehrere aus der jeweiligen Situation sich ergebende Arien, Romanzen und Balladen zweckmäßig und mit Geschmack aus. Ein störender Parallelismus, der sich schon in den Gefühlsausbrüchen der Väter bemerkbar macht, ist auch bei den Kindern nicht zu verkennen. Eifern jene über den Undank der Kinder, so klagen diese über den Starrsinn der Väter und singen beide in herzbeweglichen Tönen von ihrer allzu schnell entschwundenen glücklichen Kindheit. Georg behält nach Gebühr als Friedensstifter das letzte Wort.

„Pagliacci".

Von Ruggiero Leoncavallo.

(1893.)

Wohl keinem Besucher des Wiener Hofoperntheaters wird dessen jüngste Novität etwas Neues gewesen sein. Vielmehr gehören Ruggiero

Digitized by Google

Leoncavallos „Pagliacci“ trotz ihrer Jugend schon zu den alten guten Novitäten, die ihre Wirkung gründlich und unzählige Male erprobt haben. Ein größeres Wunder als die Oper an sich wäre es, sie nicht zu kennen. Ja, wer sie thatsächlich noch nicht gesehen haben sollte, lasse sich selbst als Merkwürdigkeit sehen! In Wien allein erwiesen die „Pagliacci“ zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten ihre Anziehungskraft, und in welcher Stadt Oesterreichs oder Deutschlands man während des vergangenen Jahres immer einkehren mochte, überall begegnete man neben Mascagnis „Cavalleria“ Leoncavallos „Pagliacci“. Selbst Bäder und Sommerfrischen waren ohne sie nicht recht zu denken; ohne „Pagliacci“ keine Erholung, keine Kur!

Möglich, daß der moderne Bajazzo anfangs nicht für hofopern-theaterfähig angesehen wurde; er theilt in dieser Beziehung sein unverdientes Schicksal mit Smetanas „Verkaufter Braut“. Aber der Erfolg rennt die Thüren ein, die ihm nicht gutwillig geöffnet werden, und der Pförtner muß sich vor Splittern und Scherben in Acht nehmen. Fragen wir nun nach der Ursache dieses ungewöhnlich starken und nachhaltigen Erfolges, so beruht derselbe wohl auch auf den musikalischen und dramatischen Eigenschaften des Werkes, aber doch nicht allein auf ihnen. Um es kurz zu sagen: die „Pagliacci“ sind die Oper, die nach der „Cavalleria“ das Publikum von Mascagni zu erhalten wünschte. Sein Freund und Schüler Leoncavallo — von Schule kann hier nur im Sinne der künstlerischen Zusammengehörigkeit die Rede sein — nahm dem bewährten Vorgänger das Geschäft ab, sich selbst zu kopiren. Mascagnis gemüthlicher „Freund Fritz“ hatte den Fanatikern der blutigen „Cavalleria“ eine arge Enttäuschung gebracht, und sie liefen sofort mit ihrem Hosiannahgeschrei zu Leoncavallo und den „Pagliacci“ über, die ihnen gaben, wonach sie verlangten. Eine „Cavalleria“ Nr. 2, zugleich aber auch das Werk eines nach Deutschland gravitirenden Talentes, behaupten die „Pagliacci“ ihren Platz in der allgemeinen Gunst und werden ihn so lange behaupten, als die scharfen Anfänge der neuitalienischen Richtung beliebt bleiben. Wie es allen Nachahmern zu ergehen pflegt, so ist es auch Leoncavallo ergangen; er karikirt sein Vorbild, indem er es überbieten will. Seine harmonischen und instrumentalen Effekte sind womöglich noch unvermittelter, greller und blendender; seine dynamischen Mittel noch gewaltsamer und gröber. Sunt certi denique fines! Ohne Kenntniß des Sachverhalts würde man beispielsweise für den Ausbruch einer Revolution halten, was nur die Freude sein soll, die das Volk über den Einzug der Komödianten an den Tag legt. Hier wird außer Mascagni und Wagner, dem Leoncavallo ebenfalls vielerlei Anregung dankt, die Wirklichkeit übertobt. Unsere Modernen vergessen so oft,

Digitized by Google

daß jede Kunst und namentlich die dramatische, auf einer Verständigung zwischen Phantasie und Realität beruht. Das Genie ändert das Herkommen und bringt einen neuen Maßstab mit; nach diesem Maßstabe aber wird es dann gemessen. Wenn Leoncavallo schon die Ruhe wie den Sturm malt, was bleibt ihm dann für diesen übrig? Die Seufzer der Liebe müßten dann zur Windhose anschwellen, die Küsse durch Kanonenschläge markirt werden! . . . . Offenbar bereitete es dem Komponisten keine geringe Genugthuung, daß er sein Musikdrama, nicht wie Mascagni auf dem Umwege des Buches und Volksstückes zu empfangen brauchte, sondern mit eigener Hand unmittelbar aus dem Leben herausgreifen konnte. Er hat das Ereigniß als Augenzeuge sich vollziehen sehen oder giebt sich doch den Anschein, es gesehen zu haben, und er ist in der glücklichen Lage, für die „Wahrheit" der Begebenheit mit der gewissenhaften Angabe von Zeit und Ort sich verbürgen zu können. Bei Montalto in Calabrien am 15. August 1865 sind die „Pagliacci" zum ersten Mal aufgeführt worden — ohne eine andere Musik, als sie die Reklametrompete und große Trommel der Dorfkomödiantentruppe hervorbrachte. Läßt sich etwas Natürlicheres und Wahrhaftigeres auf der Bühne denken?

Die göttliche Muse des Gesanges belächelt den komischen Eifer des vermeintlichen Veristen. Um seine Doktrin, daß die Kunst nur Nachahmung der Natur sei, beweiskräftig zu machen, dürfte er kein Musiker, vor Allem kein Opernkomponist sein. Wo war denn am 15. August 1865 das Orchester der „Pagliacci"? Wo sind denn überhaupt im Leben die schnurrigen Käuze zu finden, die Liebe und Haß, Eifersucht und Rache in einem Kantabile äußern oder sich in E-dur erdolchen? O, es ist glücklicher Weise dafür gesorgt, daß die Naturalisten nicht in den Himmel wachsen! Wo sie anfangen, Künstler zu sein, geben sie ihr Prinzip auf. Und gar Leoncavallos Verismus überschlägt sich in die tollste Romantik. Ist noch Niemand der geheime Widerspruch aufgefallen, durch welchen gleich am Beginn seines Werkes der Dichterkomponist den Ernst desselben in Frage stellt? Ihm genügt es nicht, durch den Jedermann einleuchtenden Gang seiner Handlung und durch die Kraft seiner Charakteristik die poetische Glaubwürdigkeit des Dramas darzuthun; darum schickt er ihm den Prolog voraus, der in der Maske des Taddeo vor dem Vorhange des wirklichen Theaters erscheint, um das Publikum über seine Ansichten aufzuklären. Wenn Leoncavallo, wie der Dichter in Grabbes „Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung" aus dem Souffleurkasten auf die Bühne kletterte und die Zuschauer persönlich heranguirte, so wäre ein solches unnatürliches Heraustreten aus dem Rahmen des Kunstwerkes nicht halb so zweckwidrig wie diese

Digitized by Google

Eigenmächtigkeit. Nicht allein, daß der Prolog sich einer Maske bedient, die seine lamentable Ansprache Lügen straft; der als Sprecher vorausgeschickte Bajazzo vernichtet geradezu die poetische Illusion, indem er sich erst zum Organ für die subjektive Gesinnung des Dichters macht, hinterher aber eine ganz anders geartete objektive Rolle des Schauspielers übernimmt. Während Leoncavallo den Ernst des vorgestellten Erlebnisses hervorheben und verstärken will, verräth er zugleich, daß das Ganze doch wieder nur auf ein Spiel, also auf einen Scherz (in seinem Sinne) hinausläuft, d. h. er widerlegt sich selbst. Merkwürdigerweise wird aber dieser Prolog immer mit besonderer Ergriffenheit vom Publikum angehört und mit reichem Beifall ausgezeichnet, ein Beweis mehr für die ästhetische Unzurechnungsfähigkeit der Menge. Einige applaudiren dem Programm; denn Taddeo-Leoncavallo erblickt den Zweck der Kunst, wie er sagt, nicht im Märchen, sondern in der Schilderung der Wirklichkeit. Andere lassen sich von dem Reize des Ungewohnten bestechen und finden den verrückten Einfall des Dichters „geistreich" oder „originell". Die Meisten aber fragen den Teufel nach Sinn und Verstand, sondern erfreuen sich an dem üppigen Wohlklange einer schönen Melodie und einer schönen Menschenstimme — und sie haben von ihrem Standpunkte aus Recht.

Daß auch im Uebrigen der Komponist zahmer ist als er sich giebt, geht aus der Anlage seines Werkes wie aus der Ausführung der einzelnen Theile hervor. Er schaltet mit der Zeit, obwohl er sie genau bezeichnet, als nicht allzu haushälterischer Theaterpraktiker, läßt ihr freien Lauf, sobald er kein Interesse hat, sie zurückzuhalten und hemmt sie, wenn er als Musiker sich ausbreiten will. Daher fehlt es der gemessen fortschreitenden dramatischen Aktion keineswegs an lyrischen Ruhepunkten. Der Dramatiker könnte das Vogellied Neddas und die Kavatine Canios ohne Zweifel leicht entbehren, wenn nur der Operndichter auf sie verzichten wollte. Auch die Chöre sind, ob man sie nun rein musikalisch oder dramatisch betrachtet, zu breit ausgeführt, besonders der vollständig überflüssige Glockenchor mit seinem ewigen Bim Bam. Irgend ein religiös angehauchter Chorgesang gehört nun einmal zum Inventarium des modernen italienischen Musikdramas, mag das Sujet auch sonst nichts mit der Kirche zu thun haben. Man kann auf ihn zählen wie auf die „preghiera" der älteren Oper, das übliche Gebet der Primadonna; nur begnügt sich die moderne Schule mit dem Läuten oder überweist das Gebet dem Volke. Für den Südländer ist allerdings immer ein Grund vorhanden, sein Geschäft an die Kirchenglocken zu hängen; denn diese bilden gleichsam einen kontinuirlichen Baß in der Polyphonie seines öffentlichen Lebens. Auch das „Intermezzo" fehlt bei Leoncavallo nicht; er versichert uns von Neuem,

Digitized by Google

wenn auch ohne die Worte, doch mit der Schluß-Melodie des Prologes, daß „auch in der Brust des Gauklers ein Herz schlage", woran wir schon vorher nicht gezweifelt haben. Da ihm die dramatische Begründung des Rusticana-Intermezzos fehlt, sinkt es zur bloßen Zuthat einer Zwischenaktsmusik herab. Dem doppelt so langen ersten Akte gegenüber würde der zweite fast wie ein dürftiges Anhängsel erscheinen, da auch in seiner ersten Hälfte der Chor das breite Wort führt, wenn er nicht durch eine sorgfältig, ja umständlich vorbereitete Katastrophe ein starkes Gewicht erhielte. Die geniale Art und Weise, wie hier ein Stück der commedia dell' arte, die „Komödie der Colombine", dazu benützt wird, den Scherz des Spieles in den furchtbaren Ernst des Lebens zu verwandeln, bis ein Doppelmord aus dem Stegreife die Zuschauer auf dem Theater von den Sitzen aufjagt und in persönliche Mitleidenschaft zieht, diese hochdramatische, ungemein spannende und aufregende Szene, welche das Werk abschließend krönt, stellt die reiche Begabung des Dichters wie des Musikers Leoncavallo in das hellste Licht. Ohne die Musik verlöre der erschütternde Vorgang nicht nur seinen Adel, sondern auch den größten Theil seiner dramatischen Kraft und Wirkung. Es tritt hier einer der außerordentlich seltenen Fälle ein, in welchem Poesie und Musik auf dem Theater sich zu einem höheren Produkte vereinigen, das mehr vermag, als jede der einzelnen Künste für sich. Die heiteren, zierlich und leichthin schwebenden Tanzrhythmen, welche die Auftritte der ihren Geliebten Arlechino erwartenden Nedda-Colombina, des unerhört schmachtenden tölpelhaften Tonio-Taddeo und des betrogenen Canio-Bajazzo begleiten, werden an den doppelsinnigen Stellen immer von bedeutungsvollen Melodien und Motiven unterbrochen, welche über die wahren Empfindungen und Gedanken der Spieler Aufschluß geben. Das Orchester leuchtet ihnen ins Herz; man sieht sie unter der Schminke erröthen und erbleichen. Immer interessanter und verfänglicher gestaltet sich das Doppelspiel, je weiter der belehrte Zuhörer im Theater von dem naiven Zuschauer auf demselben sich entfernt. Dieser jauchzt noch den Späßen des Taddeo und dem Gepolter des Bajazzo Beifall zu, nachdem Tonio und Canio die Masken schon gelüftet haben und hält für höchste Kunst, was einfache Natur ist. Jener kennt von Anfang an den tieferen Sinn der Komödie und erblickt die große, wilde Natur in der bunten Hülle einer dürftigen Kunst; aber noch wagt er, von seinem Mitgefühl weich und versöhnlich gestimmt, auf ein gutes Ende zu hoffen, bis zuletzt beide Kategorien von Zuschauern fast gleichzeitig zur Erkenntniß des unabwendbaren Schicksals gelangen, das die Schuldigen zerschmettert; sie erwarten dann, wie von Entsetzen gelähmt, das Hereinbrechen der Katastrophe.

Digitized by Google

Leoncavallo.

Digitized by Google

[illegible]

[illegible] ersten [illegible]

[illegible] sorgfalt[illegible]

[illegible] erhielte. [illegible]

[illegible] dell' arte [illegible]

[illegible] Scherz des [illegible]

wandeln, [illegible]

Theater [illegible]

diese [illegible]

das [illegible]

des [illegible]

der [illegible]

[illegible]

[illegible]

Musik [illegible]

das [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Toni[illegible]

Kunst [illegible]

Sinn [illegible]

einer [illegible]

versöhnlich [illegible]

Kategorien [illegible]

baren Schicks[illegible]

dann, wie von [illegible]

Digitized by Google

Leoncavallo.

Digitized by Google

Digitized by Google

„Die Bohème".

Von Ruggiero Leoncavallo.

(1898.)

Wo ein Schatz vergraben liegt, heulen die Hunde; aber nicht überall, wo die Hunde heulen, liegt ein Schatz vergraben. Es könnte scheinen, als ob von Henry Murgers berühmten „Scènes de la vie de bohème" noch mehr zu holen wäre, als das längst verschollene schwache Theaterstück, das der Verfasser jener Sittenschilderungen in Gemeinschaft mit Theodor Barrière daraus gemacht hat. Zwei italienische Komponisten auf einmal, Puccini und Leoncavallo, stürzten sich auf dasselbe Sujet, und einer von ihnen, Leoncavallo, ist nicht nur ein leichtgläubiger schlichter Musikant, sondern zugleich auch ein erfahrener und gewitzigter Theaterdichter. War der Schmied seiner Verse auch der Schmied seines Glückes?

Mit dem Librettisten der „Bohème" Puccinis theilt Leoncavallo den verhängnißvollen Irrthum, der Stoff mache den Dichter. Auch er suchte sich aus den Begebenheiten und Zuständen des Originalbuches heraus, was ihm taugte, ohne sich weiter mit den Schöpfersorgen des Dramatikers zu beladen. Ein glücklicher Griff in das bunte Zigeunerleben Murgers wollte ihm genügen; und in der That traf er es insoferne besser als die Mitarbeiter seines Rivalen, als er ein paar ergötzlichere und leichter verständliche Szenen erwischte, welche den Zuschauer sofort mitten in das tolle Treiben der Kunstzigeuner hineinversetzen. Leoncavallo brauchte nicht den Geist Murgers zu inkommodiren, daß er ihm ein Kreditiv ausstellte, und konnte sich auch selbst jede erläuternde Vorrede ersparen.

Im Saale des Café Momus stehen wir mit ihm auf dem klassischen Boden der „Bohème" und fassen dort, in ihrem Standquartier, festen Fuß. Aus dem Gespräch zwischen dem Cafetier Gaudenzio und dem „großen" Musiker Alexander Schaunard, welches die Oper eröffnet, lernen wir die Lage der Dinge kennen; die drei anderen lockeren Brüder, Marcellus, der Maler, Rudolph, der Dichter, und Colline, der Philosoph, welche das liederliche vierblättrige Kleeblatt ergänzen, werfen ihren Schatten voraus, ehe sie noch die Treppe heraufgepoltert kommen. Ungezwungen findet sich dann die holde Weiblichkeit ein: Mimi, die Geliebte Rudolphs, bringt ihre Freundin Musette mit, welche aus Langweile und Neugier ihren reichen Beschützer verläßt, um sich spornstreichs in den armen Marcel zu verlieben. Ihrem bürgerlichen Gewerbe nach ist Musette eine Näherin, Mimi eine Blumenmacherin. Aber so wenig Maler und

Digitized by Google

Musiker, Philosoph und Dichter hier von ihren Künsten und Wissenschaften Gebrauch machen, so wenig zeigen sich uns die beiden Dämchen von ihrer anständigen sozialen Seite. Man wollte denn aus der Leichtigkeit, mit der Musette ihre galanten Verhältnisse einfädelt, auf die Heldin der Nadel, aus der Gewandtheit, mit der Mimi die himmlischen Rosen der Liebe in das irdische Leben ihrer Anbeter einflicht, auf die Göttin der gemachten Blumen schließen. Alle miteinander sind Vertreter jener unbekannten und unbekannt bleibenden Bohème, die keinen Durchgang, sondern eine Sackgasse vorstellt, jenes von Leichtsinn, Faulheit, Größenwahn, Genußsucht und Talentlosigkeit gezüchteten Elends, das, wie Murger sich ausdrückt, die Vorrede, nicht zur Akademie, sondern zum Hospitale oder zur Morgue ist.

Nun entwickelt sich auf der Bühne die heitere Szene, welche Murger im elften Kapitel seines Buches schildert. Die Damen haben Appetit, die Herren auch. Zu Tische! Schnell werden mehrere Tafeln aneinandergerückt, der Kellner muß herbeischaffen, was verlangt wird: Pasteten, Hummer, Braten, Burgunder, Champagner, Chartreuse. Mimi und Musette besingen sich gegenseitig, die Letztere bemüht sich dabei, durch den Namen verleitet, ihre Freundin als das lebendige Original von Alfred de Mussets Mimi Pinson zu reklamiren und mit dessen bekannter Chanson „Mimi Pinson est une blonde“ zu feiern. (Das allzu gewissenhaft von Leoncavallo angegebene Datum: am 24. Dezember 1837 verräth die Falschmeldung: Mussets Gedicht wurde erst acht Jahre später geschrieben!) Bis Mitternacht wird in dulci jubilo gegessen und getrunken. Erst als der Wirth die Zeche präsentirt und es sich ergiebt, daß Niemand zahlen kann, verlängern sich die Gesichter. Nach fruchtlosem Parlamentiren hagelt es Schimpfwörter und es kommt zur Rauferei zwischen dem Küchenpersonal und den Künstlern. Ein am Seitentische sitzender Verehrer der „Bohème“, Barbemuche, intervenirt und will die Rechnung begleichen. Soll man sich das gefallen lassen? „Er spekulirt auf unsere Verlegenheit,“ ruft Schaunard, der große Musiker, und wirft sich in die Brust. „Wir können und dürfen sein Anerbieten nicht annehmen. Er hat unsere Rechnung bezahlt — gut, ich werde um die einunddreißigundeinhalb Francs eine Partie Billard mit ihm spielen und ihm einige Points vorgeben.“

Während die Gesellschaft in das anstoßende Billardzimmer geht, um dem Turnier zuzuschauen, bleiben Musette und Marcel zurück und bekennen ihre Liebe. Das Ineinandergreifen der beiden, durch eine Glaswand getrennten Vorgänge ist ein szenisches Meisterstück des Dichter-

Digitized by Google

komponiſten, der ſich hier von ſeiner liebenswürdigſten Seite zeigt. Von den Ausrufungen der Spieler wird der Dialog der Liebenden neckiſch unterbrochen. „Wie viel Minuten dauert die Liebe bei einem Manne?“ fragt Muſette ihren Marcel. „Fünfundvierzig!“ antwortet der nebenan ſeine Points ausrufende Schaunard. Das Spiel iſt in dem Augenblicke gewonnen, als Muſette dem Geliebten um den Hals fällt — die Liebe eine Billardpartie mit Karambolagen! Auch als Muſiker ſteht Leoncavallo hier auf der Höhe ſeiner Begabung, die ganz entſchieden nach der komiſchen Oper gravitirt. An mehr als einer Stelle der „Bohème“ meldet ſich dieſes Talent ſo unzweideutig, daß es Jedem auffallen müßte, ſelbſt dem Komponiſten, der am wenigſten davon wiſſen zu wollen ſcheint, da er mit Vorliebe nach tragiſchen Stoffen greift. Tragiſch aber wirken auch ſeine „Bajazzi“ nur durch den Kontraſt; nicht Canios Raſerei und deren Opfer, ſondern Neddas Stegreifkomödie, die wie ein farbiger Regenbogen über der dunklen Wetterwand ſteht, erregt unſer Wohlgefallen. Und das Bewußtſein, ein tragiſcher Komponiſt zu ſein, iſt es wahrſcheinlich auch, was Leoncavallos muſikaliſches Talent in ſeiner freien Entfaltung ſtört und hemmt. Dem Styl der großen Oper glaubt er jenes Vokal- und Inſtrumentalpathos zu ſchulden, das ihn oft wie ein Fieber befällt und ſchüttelt. Am behaglichſten nnd ſicherſten fühlt er ſich offenbar in kleinen, rhythmiſch begrenzten, ſymmetriſch gegliederten Formen, wie ſie Tanz, Lied und Kouplet zur Vorausſetzung haben, und bewegt ſich daneben mit Anſtand und Anmuth in dem leichten Parlando des Dialogs, der mehr von der Zunge als vom Herzen kommt. Auch ſetzen ihn Stellen, wo ein wärmeres Gefühl die muntere Konverſation durchbricht, um in einer einſchmeichelnden Kantilene auszuklingen, nicht in Verlegenheit. Letztere beginnt erſt, wo die Leidenſchaft das entſcheidende Wort ſprechen ſoll; da behilft ſich Leoncavallo ſo gut er kann, und giebt oder nimmt konventionelle Phraſen für Inſpiration, betäubenden Lärm für Aeußerung von Kraft.

Der erſte Akt aus „Bohème“ iſt nicht allein darum bei Weitem der beſte, weil ſein poetiſcher Inhalt ſich mit ſeiner muſikaliſchen Form vollkommen deckt und weil eben dieſe Form dem Talent des Komponiſten am meiſten zuſagt, ſondern weil er überhaupt der erſte iſt. Seinen friſchen Eindruck vermag der zweite nicht zu erreichen, geſchweige denn zu überbieten. Denn er bedeutet nur eine Variation, nur ein Seitenſtück des erſten. Anſtatt des ſehr nothwendigen Fortſchritts der Handlung bringt er uns ein anderes Kapitel (6) des Zigeuner-Romans: den famoſen Hofball Muſettens. Die von ihrem reichen Protektor verlaſſene Schöne muß den Ball im Hofe ihres Hauſes geben, weil der Hausherr

Digitized by Google

auf den Antrag der Gläubiger die Möbel mit Beschlag belegt und in den Hofraum hinuntergestellt hat, von wo sie am nächsten Tage zum Verkauf fortgeschafft werden sollen. Es kann nicht geleugnet werden, daß auch hier an vielen Stellen Leoncavallo als Meister der Situation erscheint. Schaunard hat seine heitere parodistische Produktion; Musette singt einen pikanten Walzer, der eine versteckte Huldigung für Johann Strauß enthält, als Pendant zu dem reizenden Chanson von früher; Mimi und ein Graf Paul haben ihr sentimentales Duett, das dem Liebesduett des ersten Aktes entspricht, und einige flotte Ensemblesätze sorgen für die Reputation des lärmenden Finales. Könnte man den Akt an den Anfang setzen — und warum könnte man dies nicht? — so würde er zweifelsohne denselben Effekt machen wie sein Vorgänger. Aber wäre seine Musik auch reicher an überraschenden Einfällen und ursprünglicher, als sie ist oder sein will, ja, ließe sie endlich den Zuhörer vergessen, daß es der Komponist im Sinne seiner Bohémiens mehr auf Zitate und Parodien fremder als auf die Produktionen eigener Erfindungen abgesehen hat, einer der beiden Aufzüge erwiese sich dennoch als überflüssig. In jedem Kunstwerke ist aber das Entbehrliche vom Uebel.

Schon hier rächt sich das falsche Prinzip des modernen Verismus, der da lehrt, daß ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, ein Stück des Lebens, von Künstleraugen gesehen, die Komposition und Konstruktion des Dramas ersetze. Der Zuschauer war darauf gefaßt, die gegebenen Verhältnisse zu irgend einem Konflikte sich zuspitzen zu sehen, und hatte auf den sichtbaren Monsieur Barbemuche, den Bezahler der Zeche, wie auf den unsichtbaren reichen Liebhaber Musettens voreilige Hoffnungen gebaut, die sich nicht erfüllen. Monsieur Barbemuche bleibt die dramatische Rechnung schuldig, und auch keine der anderen Personen denkt daran, daß sie mit ihrem Auftreten gewisse Verpflichtungen übernommen hat, die eingelöst werden müssen. Aber es kommt noch schlimmer. Zwischen dem zweiten und dritten Akte der Oper ist eine gänzlich unerwartete Wendung eingetreten. Sobald sich der Vorhang über der Mansarde Marcels erhoben hat, finden wir uns aus dem tollen Scherz ohne jede Vermittelung in den trübseligsten Ernst verpflanzt und müssen in ihm verharren bis an das traurige, durch nichts wie durch die galoppirende Schwindsucht motivirte Ende Mimis. Jeder hätte darauf geschworen, daß, wenn schon ein tragisches Opfer dargebracht werden sollte, Musette dieses sein würde. Sie stand vom Anfang an im Mittelpunkte des Interesses, und die kleine falsche Mimi Pinson lief nur so nebenher aus der Hand des einen in die des anderen Liebhabers. Und nun nimmt Musette erst noch einen herzbeweglichen

Digitized by Google

Abschied von Marcel, und dann stirbt Mimi, nachdem sie aus den Armen eines Grafen auf dem Umwege über das Spital in die Arme Rudolphs zurückgekehrt ist, an ihrem bösen Husten! Das begreife, entschuldige und billige, wer kann! Wir sind der ganz entschiedenen Ansicht, daß die tragische Muse ihren Dolch zu edleren, reineren und höheren Zwecken empfangen hat, als um ein solches verflogenes, unsauberes Vögelchen abzuthun. Wenn es in der Absicht Leoncavallos lag, durch den scharfen Gegensatz, der seine „Bohème" in zwei Theile zerbricht, einen ungewöhnlichen Effekt hervorzubringen, so hat er seine Absicht zwar erreicht; aber das Resultat kam weder ihm, noch seinem Werke zu Gute. Man kann nicht an einem Tage Faschingdienstag und Aschermittwoch machen.

„A Santa Lucia".

Von Pierantonio Tasca.

(1893.)

In Italien scheinen nur noch verschämte und unverschämte Nachahmungen der „Cavalleria" für den Export nach Deutschland angefertigt zu werden. Keine Operngattung ist bei uns gegenwärtig so begehrt, als die der grausamen Einakter; sie stillen den musikalischen Blutdurst des Publikums, und das hinterher hüpfende Ballet sorgt dann für die gehörige „Reinigung der Leidenschaften". Je toller und brutaler es dabei auf und vor der Bühne (im Orchester) zugeht, desto besser. Die dramatisch-musikalische Verwicklung und Entfaltung, die sich sonst, durch allerlei gefällige Solo- und Ensemblestücke wohl abgestuft und verzögert, über den ganzen Abend hin auf drei bis fünf Akte vertheilte, wird nunmehr in die denkbar kürzeste Zeitspanne, in den allerengsten Rahmen zusammengedrängt, und die Oper gleicht einem scharfgeladenen Sprenggeschoß, das, nachdem der dünne und kurze Zündfaden abgebrannt ist, mit einem betäubenden Knall explodirt. Mögen die disjecta membra poetae, die zerstreuten Gliedmaßen des Dichters, in der Luft umherfliegen — was liegt daran? . . er hat es selbst nicht besser gewollt! So weit ging und geht die Vorliebe für derartige Gewaltsamkeiten, daß man es Mascagni, dem jüngsten musikalischen Weltumsegler und -Eroberer, gewaltig übel nahm, als er nicht zum zweiten Male mit demselben Schiffe fahren, mit denselben Waffen schlagen wollte. Nur das kleine Talent ist sein eigener Kopist. Was Mascagni unterließ, thun jetzt Andere für ihn.

Digitized by Google

Tascas Werk gehört zu den verschämten Nachahmungen der Mascagnischen Schule. Unverschämter wäre hier bescheidener gewesen und wohl auch klüger. Denn weder die Handlung noch die Musik von „A Santa Lucia“ reicht für zwei Akte aus. Die Einaktigkeit der Oper hätte zwar noch deutlicher auf ihr berühmtes Vorbild zurückgewiesen; da jedoch die Verwandtschaft mit der „Cavalleria“ sich einmal nicht in Abrede stellen ließ, so hätte der Komponist zum Vortheil seiner Sache diese selbst noch einfacher und schneller erledigen und dabei auf die Zustimmung nicht nur des Publikums, sondern auch der Kritik rechnen können. Wozu zwei Akte? Und wozu, wenn Tasca auf den zwei Akten besteht, ein Intermezzo als Zwischenspiel? Wollte der Komponist mit seinem larmoyanten Fis-moll-Adagio, das in der Praxis viel länger erscheint als es ist — wollte Tasca mit dieser musikalischen Länge für die Nothwendigkeit seines zweiten Aktes eintreten und vielleicht symbolisch andeuten, daß inzwischen ein ganzes Jahr vergangen ist? Die sträflichen motivischen Beziehungen, welche die Melodie des Intermezzos mit der Katastrophe unterhält, widerstreiten dieser unserer freundlichen Vermuthung; das Intermezzo sammt dem zweiten Akte ist wirklich durch nichts zu entschuldigen. Allerdings befinden die Liebenden am Schlusse des ersten Aktes sich gerade im besten Einvernehmen, nachdem sie drei Jahre lang nicht nach einander gefragt hatten. Bei der Beschaffenheit ihres unberechenbaren Temperamentes aber ist das ja kein Grund dafür, daß sie sich nicht sofort wieder für immer entzweien sollten. Rosella könnte schon nach einem Tag, nach einer Stunde, ja nach fünf Minuten ins Wasser springen, und unsere Augen gingen während des Zwischenspieles bei offener Gardine ruhig so lange an dem von Brioschi wundervoll gemalten Strande von Santa Lucia spazieren, bis das Unglück sich ereignet.

Rosella und ihr geliebter Ciccillo sind, was der scharfsinnige Leser längst errathen haben wird, heißblütige Kinder des neapolitanischen Volkes. Bearbeitete Mascagnis Librettist die Scene popolari von Verga, so bearbeitete Tascas Librettist die Scene popolari von Cognetti. Ach, das Neapel Tascas ist von dem Sicilien Mascagnis durch ein Tyrrhenisches Meer von Langeweile getrennt! Es versteht sich beinahe von selbst, daß Signor Enrico Golisciani, der Librettist Tascas, ein Anhänger des jung-italienischen Verismo ist, und einem solchen darf man mit hergebrachten Anforderungen der Dramaturgie nicht kommen. Der italienische Verismo hat das mit dem deutschen Naturalismus gemein, daß er den Deckmantel für das allgemeine Elend der Pfuscherei herleiht und die Sünden des Autors unter einem vieldeutigen Begriffe verbirgt. Von dem Librettisten Klarheit der Exposition, vernunftmäßige

Digitized by Google

Entwicklung der Charaktere und Folgerichtigkeit der Handlung zu verlangen, wäre eine Beleidigung seines weit fortgeschrittenen emanzipirten Geschmackes. Mischen wir uns also aufs Gerathewohl unter sein Völkchen am Strande und danken wir ihm, daß er uns nicht in noch schlechtere Gesellschaft bringt! Rosella, nun ja, sie ist gewiß keines der tugendhaftesten Frauenzimmer; aber ihre Mutter war es auch nicht, und was die böswillige Maria ihr nachredet, verdient keinen unbedingten Glauben. Wenigstens thut sie, so lange sie auf der Bühne steht, nichts Unrechtes; was ihre Vergangenheit anbetrifft, so ist nur ein lebendiger Zeuge derselben vorhanden, der gegen sie spricht: ihre vierjährige Nannina, und dieses Kind bedeutet mehr einen stummen Vorwurf gegen seinen Vater, da es weder singt noch spricht. Wovon Rosella lebt, womit sie sich beschäftigt, verschweigt des Sängers Höflichkeit. Vor drei Jahren war sie einmal im Spital und zwar, wie man sich am Strande erzählt, weil sie an unglücklicher Liebe erkrankte, als Ciccillo, der Vater ihres Kindes, sie verließ. Dieser Spitalsaufenthalt war von den übelsten Folgen für das ganze Viertel begleitet. Denn im Volk wurde eine sehr traurige Romanze auf Rosella und die Rose, die sie am Fenster ihrer Krankenstube pflegte, gedichtet, die seitdem Jedermann singt. Auch der ungetreue Ciccillo kann nicht umhin, das drei Jahre alte Lied „Amore è morto e la rosella muore!“ zu seiner Unterhaltung zu singen; er tritt damit auf. Der Biedere liebt Rosella noch immer, obwohl er mit Maria verlobt ist, die er nicht liebt und auch nie geliebt hat. Aus diesem sinnigen Doppelverhältnisse klar zu werden, ist uns leider nicht geglückt. Da die Szenen der Oper alle auf der Straße spielen, darf uns der veristische Autor wahrscheinlich keinen Einblick in die häuslichen Zustände seiner Personen gestatten. Erfahren wir nicht, wovon Rosella lebt, so sehen wir doch wenigstens mit Vergnügen, wie ihr Töchterlein ernährt wird. Nannina erwacht und wimmert, weil sie hungert, und sie begehrt, um ihren Hunger zu stillen — wonach? nach einer Auster! Sollte diese Auster nicht bloß ein Vorwand für Rosella sein, um mit dem Austernhändler Totonno, dem Vater ihres ehemaligen Geliebten, anzubinden? So denkt die teuflische Maria, die künftige Schwiegertochter Totonnos und läßt ihre eifersüchtige Wuth an dem austernschluckenden Kinde aus. Rosella geht mit dem Messer auf Maria los, verwundet sie, wird gefangen genommen, aber wieder frei gelassen, da Totonno erklärt, Maria habe sich nur an einer Austernschale geritzt. Vater Totonno ist nämlich gar nicht so rauh und borstig, wie er sich anstellt, sondern eine wahre Seele von einem alten Mann. Auch sein Fall ist ein höchst komplizirter — so will es das Verhängniß in der casa Totonno! Er schwärmte schon für die

Digitized by Google

Mutter Rosellas, die ihm irgend ein zahlungsfähiger Fremder wegschnappte — und nun vergafft er sich in die Tochter, ohne zu wissen, daß diese ihn als Geliebte seines Sohnes bereits zum Großvater gemacht hat. Welches Pech! Er nimmt Rosella in sein Haus, und sie, die bei ihrer notorischen Herzensunschuld, Seelengüte und Einfalt in Totonno nur den Vater ihres Ciccillo schätzt, merkt nichts und bleibt bei ihm wohnen — den ganzen Zwischenakt hindurch. Ciccillo fischt ein volles Jahr lang, ohne heimzukommen, Korallen aus dem Meere, während die verlassene Braut und die wiedergefundene und wiederverlassene Geliebte einander die Augen auskratzen! Ja, bei diesen Veristen ist das Wahrscheinliche immer das Unwahrscheinliche. Nehmt Euch ein Beispiel, Ihr Lehrer, Vormünder, Pflegeväter und ähnliche leicht in Versuchung gerathende Würden- und Bürdenträger, nehmt Euch ein Beispiel an dem redlichen Totonno! Dieser schlichte Mann aus dem Volke, ehrenwerthe Wittwer und gerechte Austernhändler liebt ein von der Straße aufgelesenes schönes Mädchen, wähnt von ihr wiedergeliebt zu werden, gewährt ihr und ihrem Kinde Unterkunft und Nahrung im eigenen Hause und übt sich zwölf Monate über in Entsagung, indem er seinen Gast von Weitem anbetet! Wie schrecklich dann, von dem zurückkehrenden Sohne gröblich verkannt und gründlich aufgeklärt zu werden! Wer schenkt der verleumdeten Rosella Glauben? Sie mag zehntausend Mal dem auf den Vater eifersüchtigen Geliebten ihr „non è vero no!“ zurufen; die im Baß ertönende Melodie des Intermezzos will daran mahnen, daß er ihr jenes häusliche Intermezzo sehr übel genommen hat, und es bleibt der gekränkten Unschuld nichts weiter übrig, als sich ins Meer zu stürzen. Zwar springt ihr der geübte Korallenfischer sofort nach und holt die fälschlich Beschuldigte wieder aus dem Wasser hervor; aber Rosella war so unvorsichtig, sich den Kopf an einem Felsenriff zu zerschmettern, so daß alle Wiederbelebungsversuche unterbleiben und sie mit einem letzten „Non è ver!“ den Geist aufgeben kann. Der freudig überraschte Zuschauer empfängt dankbar zwei Todesarten für eine und wenn er ein ästhetischer Gesinnungsgenosse des Librettisten ist, so dünkt ihm möglicherweise der blutige Fleck auf der Stirn der Wasserleiche der Stempel der tragischen Vollendung zu sein.

Der Komponist hat das Seinige dazu beigetragen, den Verlauf der Handlung noch verworrener und unentschiedener zu machen, indem er eine Anzahl von Leitmotiven unrichtig anwendete. Obwohl wir im Allgemeinen die konsequente Benützung dieses Noth- und Verlegenheitsmittels verabscheuen, so sind wir doch auch nicht schadenfroh genug, um uns über den inkonsequenten Gebrauch desselben zu freuen. Gegen die

Digitized by Google

Ausschrotung des Rosenliedes „Amore è morto“, einer angeblich neapolitanischen Volksweise, die sehr lebhaft an einen ungarischen Zigeunertanz und an das sizilianische Ritornell der Mascagnischen Lola anklingt, haben wir nichts einzuwenden. Wir hören sie im Vorspiel, von Mandolinen genäselt, wir hören sie im ersten Akte von Ciccillo und fernen Chorstimmen gesungen, und wir hören sie beim Tode Rosellas von einer Solovioline gespielt — gut. Aber warum kehrt jene wiegende, Moll auf Dur setzende Melodie, welche der kleinen Nannina in die Wiege gelegt worden ist, im letzten Dialog zwischen Totonno und Maria wieder, wo von der Mutter Rosellas gesprochen wird? Urahne, Großmutter, Mutter und Kind in einem Motive beisammen sind. Und erregt das As-dur-Motiv, das im Sechsachteltakt ertönt, sobald Nannina nach der Auster wimmert, nicht voreilige Hoffnungen auf ein ganzes Austernfrühstück, wenn es später die Einladung Concettinas, Rosella möge bei Totonno wohnen, bedeutsam unterstützt? Diese und andere kaum zu enträthselnde musikalische Beziehungen sowie eine Anzahl übelklingender harmonischer Fortschreitungen sind die einzigen, rein äußerlichen Merkmale des jungitalienischen Komponisten. Aus der neumodischen Tracht blickt ein ziemlich alltägliches, altväterisches Durchschnittsgesicht mit verbindlichem Lächeln hervor. Soweit Tasca kein Nachahmer Mascagnis ist und nicht als Verkündiger der Straßenleidenschaften unter das Volk geht, verräth er seine Anhängerschaft an ein musikalisches Dolce far niente, das sich mit der charakteristischen Gestaltung dramatischer Personen und Zustände ungern und ohne Aussicht auf Erfolg befaßt. Man betrachte nur den gänzlich verfehlten Anlauf, den der Komponist nimmt, um das Wesen des alten verliebten Totonno in Tönen festzuhalten! Er fängt wie ein Kirchenmusiker mit einem gelehrten Thema an und hört mit einem hüpfenden Scherzando auf. Die bösartige Messer-Affaire zwischen den zankenden Weibern hat ein Allegro agitato zur Basis, das in einer komischen Oper am Platze wäre, hier aber den Ernst der Situation durchaus in Frage stellt. Am Besten ist Tasca die Illustration des äußeren Schauplatzes gelungen; die feine Mischung und Abtönung der Lokalfarben spricht für den gewandten, geschmackvollen Orchesterkoloristen. Seine anmuthigen, leicht bewegten Volkschöre versinnlichen das bunte, wechselvolle Treiben der Neapolitaner, ohne indessen dem oft behandelten Gegenstande eine neue Seite abzugewinnen. Wenn Eigenthümlichkeit der Empfindung deren Werth bestimmt, so muß die Introduktion des zweiten Aktes mit den eintönigen Rufen der Fischersleute, welche der Wind über das sanftgekräuselte Meer herüberzuwehen scheint, als das werthvollste, ja als das einzig werthvolle Stück der Oper bezeichnet werden. Ob ein musikalischer Dramatiker in Tasca

Digitized by Google

steckt, läßt sich auf Grund seines „A Santa Lucia“ nicht entscheiden. Die Wahrscheinlichkeit spricht eher dagegen, als dafür; denn gerade die beiden großen Duette der Liebenden, welche die beiden Akte krönen sollen, behelfen sich mit bekannten Phrasen und lassen den überzeugenden Ausdruck der Leidenschaft völlig vermissen.

„Die Bohème“.

Von Giacomo Puccini.

(1897.)

Vorwort des Dichters Murger.

„... In Wirklichkeit sind die Szenen aus dem Zigeunerleben nur Sittenstudien, deren Helden einer bis jetzt wenig bekannten Klasse der Gesellschaft angehören ...“

Nicht allein die Herren Giacosa und Illica, die Librettisten Giacomo Puccinis, sondern auch wir sind in der angenehmen Lage, mit einem Vorwort des Dichters Murger aufzuwarten. Als ehemaliger Mitarbeiter des „Corsaire“ leistete er uns gewiß gern den kleinen kollegialen Dienst, und wollte er sich weigern, so zwingen wir ihn dazu. Ein Dichter muß sich viel gefallen lassen, zumal sechsunddreißig Jahre nach seinem Tode. Aber zwischen unserer Eigenmächtigkeit und der Willkür jener Herren besteht doch ein Unterschied. Benützten *sie* das Werk des Franzosen zum Aushängeschild für ihre Schleuderwaare, so gebrauchen *wir* es als klassisches Zeugniß in des Dichters eigener Angelegenheit, die wahrlich nicht die Sache der mit ihm renommirenden Italiener ist. Henry Murgers geist- und humorvolle „Sittenstudien“ haben mit dem tristen Buche der Herren Giacosa und Illica so gut wie gar nichts zu schaffen. Sie zitiren den Dichter auch nur, um einen Sündenbock für die Fehler ihres Librettos zu haben und geben ihm dann den Laufpaß. Hinter dem „Vorwort des Dichters“, das so aussehen soll, als ob der Vater der „Bohème“ aus dem Jenseits eigenhändig seinen Segen zu den unter seiner Aegide aufgeführten Banalitäten gebe, schleicht eine „Vorrede der Librettisten“ her, die aufs Haar einer Ausrede gleicht. Sie seien, heißt es da, bezüglich einiger Charaktere, Personen und lokaler Einzelheiten der Erzählung völlig treu geblieben; auch in der szenischen Entwicklung und Eintheilung des Stoffes in verschiedene Bilder folge ihr Textbuch der Dichtung Murgers. Die dramatischen und komischen Episoden dagegen seien frei und selbständig gearbeitet, um „das vielleicht freieste Buch der neueren Literatur möglichst gut wiedergeben zu können.“ Außerdem habe die musikalische Bühne ge-

Digitized by Google

wisse Rücksichten verlangt, die nicht zu umgehen seien, und so hätten sie aus mehreren Personen eine einzige gemacht. „Wer wird nicht aus dem zarten Profil des weiblichen Einzelwesens sowohl Mimi wie Francine erkennen? Wenn man Mimis zierliche Zähnchen vor sich sieht, so weiß wie jene der Königin des Müßigganges, wird man nicht an den Muff der Francine denken können?“

Eine schnurrige Frage, die eine schnurrige Antwort verlangt. Bei den weißen Zähnchen Mimis wird man vielleicht an den Unterrock der Cleopatra, an den Stiefelzieher Napoleons, an das Strumpfband der Jungfrau von Orleans und an tausend andere schöne Dinge denken können, ganz zuletzt aber an „Fränzchens Muff“. Mimi und Francine zu einem „Ideal“ zu verschmelzen, heißt Tag und Nacht zusammenwerfen. Man lese nur die Geschichte des unglücklichen Bildhauers Jacques, der als Nummero 14 im Saale des Krankenhauses stirbt, und seiner Liebe zu der kleinen süßen Francine, die weiß, daß sie mit den Blättern des Baumes vor ihrem Fenster welken und vergehen muß: eines der erschütterndsten und reinsten Kapitel des von Leben glühenden und sprühenden Buches der echten „Bohème“! Wie einfach und wahr, wie tief empfunden und poetisch ist es erzählt auf wenigen Seiten, die eine ganze Welt der Wonne und des Schmerzes enthalten! Die arme kranke Näherin, deren sehnlichster Wunsch es war, einen so kostbaren Luxusartikel wie einen Muff zu besitzen, und die diesen bescheidenen Wunsch dazu benützt, um in ihrer letzten Stunde den verzweifelnden Freund über ihren hoffnungslosen Zustand zu täuschen: „Wir werden schon morgen, am Tage Allerheiligen, zusammen ausgehen . . . aber es wird kalt sein, geh, Jacques, kaufe mir den Muff.“ Damit vergleiche man das in widerliche Sentimentalität getauchte Ende Mimis in der Oper, wo sie à la Kameliendame an den Folgen ihres liederlichen Lebenswandels zu Grunde geht. Nach einem Muff verlangt sie, weil sie friert; Musette, ihre Freundin, aber benutzt die vortreffliche Gelegenheit, ihr gutes Herz zu zeigen und eilt, den „heiligen“ letzten Wunsch einer Sterbenden zu erfüllen.

Dieser mißverstandene, dramatisch gewendete Muff, der das elende Futter nach außen kehrt, kann zum Symbol des Librettos dienen. So wenig aus der herzlosen, flatterhaften und genußsüchtigen Mimi, der wilden Windsbraut, die in allen Junggesellenwirthschaften des Quartier Latin herumfährt und nur, wenn es ihr schlecht geht, zu ihrem Rudolph zurückkehrt, und aus der aufopfernden, beständigen, treuen und anspruchslosen Francine ein weibliches „Ideal“ der „Bohème“ herzustellen war, so wenig entsprechen auch die übrigen in der Oper erscheinenden Figuren den Charakteren, auf welche ihre Namen zurückweisen. Von dem tollen

Digitized by Google

liederlichen vierblätterigen Kleeblatt des Originals ist nur das Phlegma übriggeblieben, der Spiritus aber hat sich in die rothe Nase des Musikers Schaunard zurückgezogen. Ohne das fortwährende Kokettiren mit der Muse Murgers, der vor jedem Bilde von den Librettisten ein grand compliment gemacht wird, wüßte kein Mensch, was er von den vier Zigeunern zu halten hat. Drei davon, Musiker, Maler und Philosoph, sind nicht allein vollkommen überflüssig, sondern sogar schädlich, da sie, an sich uninteressant, höchstens zur Verdunklung des Thatbestandes etwas beitragen. Wenn man sie in ihrer schmierigen Kammer beisammen sieht, ohne aus ihren Worten, Mienen und Bewegungen auch nur das Geringste von ihren Meinungen, Absichten und Entschlüssen zu erfahren, so hält man sie für verkleidete Professionisten, die sich ein Sonntagsvergnügen im Karneval bereiten möchten, vor lauter Abgeschmacktheit aber auf keinen ergiebigen Gedanken kommen. Erst als Mimi erscheint und dem an der Feder kauenden Rudolph ihre Liebe erklärt, weiß man, daß etwas und was geschehen wird. Die Liebschaft zwischen dem „Poeten" Rudolph und der Grisette Mimi ist denn auch der einzige Inhalt der Oper, alles Uebrige Flunkerei. Im zweiten Akte finden wir das Pärchen auf dem Weihnachtsmarkte, verloren unter der vagirenden Menge, noch friedlich vereint. Schon zu Ende des dritten aber sehen wir in einer kalten Februarnacht vor dem Thore die Liebenden entzweit. Warum hat Rudolph Mimi verlassen? Weil er sich an die treulose Mimi Murgers erinnert, die er, kopflos wie er ist, mit der Mimi Giacosas und Illicas verwechselt. Denn diese hat ihm nicht den geringsten ersichtlichen Grund zu seiner Eifersucht gegeben, er mußte denn glauben, sie huste, um die Aufmerksamkeit der Zollbeamten zu erregen — andere männliche Personen sind bei der Barrière d'Enfer nicht vorhanden. Mimi aber hustet, weil sie husten muß, und der edle Rudolph weiß, daß sie die Schwindsucht hat. Als er Farbe bekennen soll, verwandelt sich der rasende Othello sofort in einen barmherzigen Bruder der bedenklichsten Art. Er findet, daß es für die gute Mimi zu kalt in seinem Bette sei, und darum schickt er sie — auf die Straße, damit sie dort ein wärmeres Attachement suche. Eine schöne Seele! Schließlich kehrt Mimi „von ihrem Grafen" wieder in die offenen Arme Rudolphs zurück, um, nachdem sie Francines Muff bekommen hat, in ihnen zu sterben.

Wie man sieht, wußten die Librettisten mit Murgers „Bohème" nichts anzufangen. Vielleicht auch wollten sie es nicht wissen, um dem Geschmacke der Gegenwart zu schmeicheln und ihrem Komponisten einen Gefallen zu thun. Romeo und Julie heißen heute Rudolph und Mimi, und je schlechter die Gesellschaft ist, in der sie sich bewegen, je alltäg-

Digitized by Google

licher ihre Erlebnisse, je gemeiner ihre Gedanken und Gefühle sind, desto höher steigen ihre Chancen. „Sittenstudien“ aber lassen sich nicht aus dem Buche auf die Bühne verpflanzen, am allerwenigsten auf die musikalische. Um dem Musiker einen halbwegs brauchbaren Text zu liefern, hätten Giacosa und Illica eine Handlung erfinden müssen. Da sie dies unterließen und das vielzitirte Original zum bequemen Deckmantel ihrer Unterlassungssünde mißbrauchten, haben sie ein gründlich verfehltes Werk hervorgebracht, an welches der hochbegabte Puccini seine Kunst nutzlos verschwendete. Was diesen Kleinmeister des musikalischen Milieus, als welcher Puccini in seiner „Manon Lescaut“ sich bewährt hat, über die problematische Beschaffenheit des Textbuches im Unklaren erhielt, war die Hoffnung auf die musikalischen Schätze, die er in der Dachkammer Rudolphs, an der Straßenecke vor dem „Café Momus“ und auf dem Boulevard d'Enfer verstreut glaubte. Der Dunstkreis des lateinischen Viertels im Paris der dreißiger Jahre zog ihn an. Dabei vergaß er, daß seine Helden nichts Neues waren, daß jedoch „die wenig bekannte Klasse der Gesellschaft“, der sie angehören, dem Theaterpublikum erst vorgestellt werden mußte. Kennt das Publikum Murgers Buch, so ärgert es sich über dessen Verhunzung, kennt es die „Vie de Bohème“ nicht, so lernt es sie aus der Oper erst recht nicht kennen. Alfred Germont und Violetta Valery, der Chevalier des Grieux und Manon Lescaut, die Vorbilder Rudolphs und Mimis, sind diesen in jeder Hinsicht überlegen, ob sie nun unter den Klängen Verdis und Massenets oder Puccinis selbst vor die Lampen treten. Wie das Milieu der „Bohème“ aber von den Librettisten vergriffen wurde, möglicherweise mit Rücksicht auf die Musik vergriffen wurde, so gelang es wiederum dem Komponisten nicht, dem zappeligen Dialoge beizukommen. Weder der feine Parlando- und A penna-Styl Puccinis, noch seine glitzernde Detailmalerei vermochten für das von seinen Mitarbeitern Versäumte Ersatz zu schaffen.

Nichts Ungeeigneteres für die Sprache der Töne als der Jargon der „Bohème“, deren Wörterbuch, wie Murger sagt, die Hölle der Rhetorik und der Himmel des Neologismus ist. Das falsche Pathos der Ironie, der ätzende Witz der Selbstpersiflage und andere Teufeleien des Esprits, in denen Rudolph und Marcel, Schaunard und Colline exzelliren, entziehen sich der musikalischen Behandlung. Vergebens fragt man sich immer wieder: Warum singen diese Leute, warum reden sie nicht? Eine chinesische Grammatik oder Vegas Logarithmentafeln könnten wetteifern mit ihren Rollen. Die vier Virtuosen des sich in der Luft überschlagenden Witzwortes werden von der Musik zu Schwätzern und Maulhelden herabgedrückt, die immer athemlos hinter einem unerreich-

Digitized by Google

baren Scherze herlaufen, bis sie einträchtig aus vollem Halse in irgend ein Triumphgeschrei ausbrechen. Gewöhnlich begreift Niemand, was sie sagen, man versteht sie eben nicht — zu ihrem Glück; denn verstünde man sie, begriffe man sie noch weniger. Das Brüllen macht sie zu Philosophen. Nur im langsamsten Tempo und mit Zuhilfenahme besonderer sprachlicher und metrischer Chikanen, etwa des Stabreimes oder der Assonanz, könnte der Komponist hier seine Absichten erreichen. Damit hängt die ermüdende Jagd Puccinis nach unerhörten Orchestereffekten zusammen. Einer tritt immer dem Anderen auf die Fersen, sie purzeln über- oder fahren auseinander wie die Kügelchen verschütteten Queckſilbers, und dem Zuhörer, der bald seinen eigenen Ohren nicht mehr traut, vergeht endlich Hören, Sehen und Denken. Gewiß meistert Puccini wie Wenige die Technik der Instrumentation. Alle in den einzelnen Instrumenten, wie in deren Kombinationen verborgenen Kräfte entladen sich, sobald er es will. Er registrirt das Orchester wie ein geschickter Orgelspieler; doch über der Lust an seinem virtuosen Spiele vergißt er zuweilen dessen höhere Zwecke, und er gefällt sich in verwegenen Sprüngen und verblüffenden Kontrastwirkungen auch da, wo diese keinen Sinn mehr haben. Kaum hat er uns warm gemacht mit einem gefühlvollen Klarinetten- oder Hornsolo, so schüttet er uns eine eiskalte Douche, ein prasselndes Hagelwetter von kurzen Noten über den Hals oder sendet einen Paukenschlag als Blitz aus heiterem Himmel hernieder, als gälte es, das Publikum aus dem Schlafe zu wecken.

Unsäglichen Fleiß hat Puccini auf die Stellen des Werkes gewendet, welche sich auf einen aussichtslosen Wettkampf mit der widermusikalischen Wirklichkeit einlassen. Der lächerliche Verismus wird hier von der Musik wieder Willen ad absurdum geführt. Sind Straßenszenen, wie der Weihnachtstrubel vor dem Kaffee Momus, oder der trübselige Tagesanbruch vor der Thorbarrière etwa natürlicher als die früher in der Oper bei derlei Gelegenheiten aufmarschirenden singenden Chorpuppen? Kämen doch jene Braven, die vom linken auf den rechten Fuß wippen, bald die eine, bald die andere Hand ausstrecken und ihr Gesetzlein zum Besten geben, um uns von dem Höllenbreughel all' dieser Bürger, Soldaten, Dienstmädchen, kleinen Kinder, Studenten, Gassenbuben, Gensdarmen, Gäste, Kellner, Straßendirnen und Marktschreier zu erlösen! Das wimmelt wie ein Haufen von Ameisen, das johlt und quiekt, lacht und grunzt, pfeift und blökt, lärmt und tobt, als sollte der Thurm zu Babel wieder aufgebaut werden oder die Welt untergehen. Welcher Aufwand von künstlichen Hilfsmitteln, um ein solches Tohuwabohu hervorzubringen, das im Theater zehnmal so stark

Digitized by Google

wirkt wie im Leben! Man erfinde doch endlich einen riesigen Schallbecher, der das Getöse der Stadt auffängt und fixirt, und lasse den Phonographen spielen anstatt des Orchesters! Den dramatischen Theil könnte dann das Kinematoskop besorgen — ein neues Kunstwerk der Zukunft.

Doch nein, es wäre schade um die hübsche Musik, die Puccini an vielen Stellen seiner Oper hören läßt, besonders in den beiden äußeren Bildern derselben. Wo Rudolph und Mimi ihre Liebe besingen, thun sie es in zarten Tönen, die, auch wenn sie nicht immer so tief zum Herzen dringen als wie die vom Herzen kommende uralte und ewig neue Offenbarung des innigsten Lebensgefühles, dennoch schmeichlerisch unser Ohr gefangen nehmen, gleich den bald sanfteren, bald ungestümeren Bitten eines schönen, koketten Weibes. Wird es dem Komponisten erst gelingen, sich von eigenen und fremden Manieren, von der Schule Massenets und Mascagnis, wie von der ein wenig affektirten Lust an Mißklängen frei zu machen, so dürfen wir noch Besseres von ihm erwarten, als er in seiner „Bohème“ zu sagen und zu singen hatte.

Digitized by Google

Digitized by Google

C.

Französische und spanische Opern.

Digitized by Google

Digitized by Google

„Johann von Paris“.

Von François Adrien Boieldieu.

(1886.)

An alten Briefen, die jahrelang von der frischen Luft abgesperrt, in stiller Lade verschlossen ruhen, haftet manchmal ein eigenthümlicher Duft, der uns, wenn wir das ausgeblichene Seidenband von den moderigen Blättern lösen, befremdend entgegenschlägt. Wir haben des Empfängers wie des Schreibers längst vergessen, kennen vielleicht weder den Einen noch den Andern, und doch giebt der charakteristische Odeur ihrer papierenen Hinterlassenschaft uns gewisse Kunde von ihrer leiblichen Existenz, und unvermerkt fühlen wir uns zurückversetzt in die Atmosphäre eines längst vergangenen und verschollenen Daseins. Merkwürdig, daß der niederste und verachtetste unserer Sinne der allerhöchsten, ans Ideale streifenden Verfeinerung fähig ist. Denn wir vermögen ihn, der Physiologie zum Trotz, von den Gegenständen so weit zu abstrahiren, daß wir ihn in das Bereich unserer Vorstellungen aufnehmen; eine ahnungsvolle Witterung umfängt unseren Geist und hat Ideenverbindungen zur Folge, von denen wir uns nichts träumen lassen. Wir entfalten die Partitur des „Johann von Paris“, und ein feines Gedüft von Bisam und Rosenöl weht aus ihrer Musik zu uns her; sogleich wissen wir, daß wir uns in einer Welt befinden, die sich von der gegenwärtigen merklich unterscheidet, und wie mit einem Zauberschlage sehen wir uns in die Blüthezeit des Empire entrückt, dessen junger Adel es allerdings sehr nöthig hatte, sich in guten Geruch zu bringen. Napoleons März-Dekrete vom Jahre 1808 schweben uns vor, eine Fülle neugebackener Fürsten, Herzoge, Grafen, Barone und Ritter erinnert uns an die Macht des Allgewaltigen, die kurz vor ihrem jähen Fall auf schwindelnder Höhe stand, und die Blätter des St. Justschen Librettos werden zu lustigen Interfolien der Weltgeschichte.

Digitized by Google

Der außerordentliche Erfolg, den dieser „Jean de Paris“ beim ersten Auftreten in seiner Heimath hatte, beruht nicht zum Wenigsten auf den deutlichen und versteckten Beziehungen, die ihn mit den Ereignissen des Tages verknüpften.

Eine fremde, durch alle Vorzüge der Geburt, des Körpers und Geistes ausgezeichnete Prinzessin soll mit dem Dauphin von Frankreich vermählt werden. Beide wissen, was sie dem Wohl ihrer Staaten schuldig sind; sie entschließen sich, die nothgedrungene Konvenienz-Ehe, wenigstens im Prinzip, einzugehen; aber sie wahren den Schein eines gut bürgerlichen Abkommens nach freier Wahl und machen sich von den lästigen Fesseln ihres Standes los, um mit ihren Empfindungen zu spielen, als ob sie über dieselben nach Gutdünken verfügen könnten. Ein altes Thema mit einer neuen damals zeitgemäßen Variation. Der verkleidete Prinz, welcher ein adeliges Herz unterm Alltagsrocke trägt und den Hausbrauch des biederen Bürgers mit den Gesinnungen des vornehmen Kavaliers in sich vereinigt, war der rechte Mann für das Volk und den aus ihm hervorgegangenen Adel von Kaisers Gnaden. So sind wir auch einmal gewesen, sagten die Großen des Thrones, und: so werden wir auch einmal sein, sagten die ehrsamen Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Sie sahen die Häupter der Aristokraten unter dem Beil der Guillotine davonrollen, genau wie die Köpfe minder bevorzugter Menschenkinder, die keine Krone zu verlieren hatten, und freuten sich, daß sie gelegentlich ebenfalls Prinzen spielen könnten, ohne ihren Schädel dabei zu riskiren. Im Stillen freilich beneideten sie den liberalen Jean insgesammt, weil er doch ein legitim geborner, angestammter Königssohn war; aber eben darum gefiel er ihnen desto besser. Denn das menschliche Vorurtheil ist unausrottbar, und keine Vorzüge oder Verdienste verlangen zarter behandelt und stärker geschmeichelt zu werden als die eingebildeten. Was wir vor der Welt verleugnen, ist unser sehnliches Verlangen; was wir niemals besitzen können, das erträumte Ziel unserer heißesten Wünsche. Auch die feudale Aristokratie des damaligen Frankreich, welche ihre ererbten und verbrieften Rechte sich von Napoleon demüthig zurückerbetteln mußte, wenn sie nicht zu stolz war, darauf zu verzichten, erblickte in dem munteren Jean ihren Helden. Waren ihre Mitglieder nicht in der gleichen Lage wie er? Konnten sie nicht am Ende der Komödie, die der große Imperator mit ihnen aufführte, den Rock aufknöpfen und den Stern auf ihrer Brust vor den Augen der erstaunten Umgebung leuchten lassen? Sie werden in Gemeinschaft mit der verachteten Plebs über die Bornirtheit des stelzbeinigen Seneschalls gelacht haben, der vor Zorn und Schrecken außer sich geräth, weil sein hochgeborner Schützling, die aller-

Digitized by Google

durchlauchtigste Prinzessin von Navarra, sich von einem Bürgerlichen zu Tische führen und traktiren läßt, und doch werden sie dem eingebildeten Narren heimlich Recht gegeben haben, da er nur die Gebote der Etikette und die Interessen ihres Standes vertritt. Und mit inniger Genugthuung werden sie die Metamorphose des ersten Bürgers von Paris begrüßt haben, der schließlich zur „Beruhigung" der geängstigten Gemüther sagt: „Ich bin der Dauphin von Frankreich".

Für uns, die wir an ganz andere Konflikte und Gegensätze im Leben wie in der Kunst gewöhnt sind, bleibt von dem liebenswürdigen, heiteren und graziösen Inhalt der Oper nicht viel mehr zurück als die gedeckte Tafel des Librettisten mit den Schüsseln, welche der Komponist darauf gestellt hat. Weder als Prinzen, noch als Bürger gehen wir zu Tische, sondern als die verwöhnten Feinschmecker der modernen Oper, die wir sind. Und wenn unsere historisch geschulte Nase nebenher sich einen besonderen Genuß erschnüffelt, so bleibt das unsere Privatsache, für welche wir das Publikum nicht gewinnen wollen, auch wenn wir es könnten. Die Oper für ein Meisterwerk von dem Range des Mozartschen „Figaro" und Rossinischen „Barbier" auszugeben, wie es Robert Schumann in seinem „Theaterbüchlein" gethan, wird uns nicht einfallen. Dazu fehlt es ihr an einem Haupterforderniß, von dem wir weder den älteren, noch den jüngeren Dramatiker dispensiren dürfen: an der individuellen Charakteristik ihrer Figuren. Diese gehen, ohne mehr als das Bischen äußerer Selbständigkeit zu retten, das sie vom Librettisten empfangen haben, sammt und sonders in dem allgemeinen Gattungscharakter der Musik unter, und was sich von persönlichen Regungen bei ihnen zeigt, macht einen unfreien, gebundenen Eindruck. Der Gattungscharakter der Oper ist das Chevalereske. Wie der Textdichter nicht müde wird, von den Ritterpflichten zu singen, die im Dienste gegen Gott, das Vaterland und die Dame des Herzens bestehen, so kann auch der Komponist nicht umhin, bei jeder Gelegenheit mit fliegendem Banner und klingendem Spiel aufzumarschiren. Von der reizenden, in ihrer Art unübertrefflichen, breit angelegten Ouverture wird der Ton angestimmt, der das ganze Werk beherrscht; eine vieltaktige, an Trommelwirbel und Pfeifenklang gemahnende Periode übernimmt das Kommando, tritt mehrere Male an leitender Stelle hervor und giebt den martellirten Rhythmus ihrer Melodie als Oberbefehl an andere Musiksätze weiter. Daher überwiegt das Alla Marcia in bedrohlicher Weise, die im Viervierteltakte geschriebenen Nummern lösen einander wie die Wachtposten ab, und erst kurz vor der menuettartigen Romanze im zweiten Akte scheint den Komponisten die Erinnerung an den dreitheiligen Takt überkommen und so völlig übermannt zu haben,

Digitized by Google

daß er in aller Eile nachholen zu müssen glaubte, was er früher versäumte. Gewisse, heutigen Tages mit Recht als undramatisch verpönte Einrichtungen, wie der Umstand, daß die Hauptpersonen sich immer mit einer Arie einführen, gehören zum konventionellen Style der älteren Oper. Aber während bei Mozart die geschlossenen lyrischen Formen aus der Situation herauswachsen und den Fortschritt der Aktion demzufolge nicht wesentlich beeinträchtigen, sind sie hier der Handlung äußerlich aufgenöthigt und hängen ihr als überflüssiger Ballast an. Der Komponist beginnt sich erst ungezwungen zu bewegen, nachdem er seine Sänger wie eine unbequeme Schaar von mahnenden Gläubigern pflichtschuldigst abgefertigt hat. Der zweite Akt nimmt einen viel rascheren Verlauf als der erste, welcher mit vier Arien belastet ist, und nur, um ihm ein einigermaßen entsprechendes Gegengewicht zu geben, muß Johann noch einmal „der Ritterschaft Zierde und Glanz" besingen. (Die Arie blieb bei der Aufführung weg.) Als ein erklärter Favori des Publikums darf er diesen Luxus sich erlauben; wollten die Prinzessin, der Seneschall und der Page, die sich mit ihrer Lyrik auf den ersten Akt verwiesen sehen, ebenfalls wieder von vorn anfangen, so würden sie wohl zur Ordnung gerufen werden. Doch genug der Ausstellungen! Für die vom Zeitgeschmack verschuldeten Unzukömmlichkeiten werden wir durch eine Menge erlesener Vorzüge schadlos gehalten, die uns das große Talent Boieldieus von Neuem bewundern lassen. Obwohl er hier noch auf den gebahnten Wegen der Klassiker wandelt — ein auffallend intimes Verhältniß besteht zwischen dem Allegro der Ouverture und dem Finale der ersten Beethovenschen Symphonie — so biegen doch an einigen Stellen der Oper schon die Seitenpfade ab, welche den Komponisten der „weißen Dame" in den freien Wald der Romantik führen. Die musikalische Verherrlichung der Tafelfreuden, des ungebundenen Lebens, der Reiselust, und vor Allem die verführerische Romanze vom Troubadour deuten mit prophetischem Finger auf das spätere Meisterwerk hin; ja, wer die offenen Züge des abenteuernden, ritterlichen Jean recht betrachtet, wird die frappante Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Erben von Avenel nicht verkennen. Johann von Paris ist der unmittelbare Vorfahr des George Brown, und wer den Sohn liebt, muß auch den Vater verehren. Der helle Glanz, der von seiner Erscheinung ausgeht, durchschimmert das ganze Werk, und in jeder einzelnen Figur steckt ein heimlicher Aristokrat.

Digitized by Google

„Rothkäppchen“.

Von François Adrien Boieldieu.

(1895.)

Unter den drei Opern, denen der liebenswürdige französische Romantiker François Adrien Boieldieu seinen Weltruhm verdankt, nimmt „Le petit chaperon rouge“, zu deutsch „Das Rothkäppchen“, die mittlere Stelle ein. Sechs Jahre jünger als der ritterliche „Jean de Paris“, und sieben Jahre älter als die verführerische „Dame blanche“, stammt das sinnige „Rothkäppchen“ aus einer äußerlich stillen Periode des Komponisten, während der er mit Aufopferung der Gesundheit an seiner höheren künstlerischen Vervollkommnung arbeitete. Boieldieu stand in einem ähnlichen Verhältnisse zur Musik, wie unser Carl Maria von Weber. Was er von den Geheimnissen der Tonsetzkunst wußte, hatte er sich mehr durch sein ursprüngliches Talent und seine flotte Praxis angeeignet, als durch gründliche Studien erworben. Es mag kaum jemals einen weniger gelehrten Konservatoriumsprofessor und Akademiker gegeben haben, als ihn, und die Neider seiner Erfolge durften mit demselben Scheine von Recht ihre Anklagen gegen ihn erheben, wie sie Andere gegen den Komponisten des „Freischütz“ erhoben. Den Klassikern der großen Oper, und besonders dem feierlichen Spontini gegenüber, galt Boieldieu Vielen für einen romantischen Wildling, und das volksthümliche Element in seiner Musik, das diese, nicht zu ihrem Nachtheil, mit dem Vaudeville der Bretterbude und den Chansons der Straßensänger verwandt zeigt, eroberte zwar im Sturme das Publikum, erregte aber den Widerspruch der hochwohlweisen „Kenner“. Trotzdem war der gefeierte Verfasser des „Johann von Paris“ bei der Wahl zum Mitgliede der Akademie nicht zu umgehen. Er erhielt den durch Méhuls Tod erledigten Sitz und glaubte sich dieser Ehre nicht würdiger erweisen zu können, als durch eine mit besonderer Sorgfalt ausgeführte Partitur. Die hochdramatischen Stücke und wuchtigen Ensembleſätze des „Chaperon rouge“, die mit der großen Oper liebäugeln, werden dem ehrgeizigen Komponisten manchen Tropfen sauren Schweißes gekostet haben. Dafür aber machte auch die neue Oper bei ihrer ersten Pariser Aufführung (Juli 1818) ein Furore, wie Boieldieu es später nur noch mit der „Weißen Dame“ erleben sollte, und sein ehemaliger Schüler, der Musikhistoriker Fétis, konnte in der ersten Ausgabe seiner „Biographie universelle“ schreiben: „In den siebzehn Jahren, die seit der Première des Werkes vergangen sind, hat das Beifallsgeschrei von ganz Europa den Stammgästen der Opéra Comique Recht gegeben.“

Seither sind nun wieder sechszig Jahre verflossen, und in Europa

Digitized by Google

ist es über Boieldieu ziemlich still geworden. Vielleicht gerade seiner musikalischen Solidität wegen, erscheint das „Rothkäppchen“ dem heutigen Publikum weit veralteter als sein älterer chevalereskter Bruder „Johann“. Auch hat die superkluge Behandlung des Volksmärchens in dem Libretto Théaulons etwas Fremdes und Abstoßendes für das deutsche Gemüth, das an der Grimmschen Ueberlieferung mit der Treue einer Jugendreminiscenz festhält. Wer denkt dakan, daß die Sage bretonischen Ursprunges ist, und daß die Franzosen also ein angestammtes Recht haben, mit ihr nach Belieben zu schalten? Man braucht kein tiefgründiger Mythologe zu sein, um die verwandtschaftlichen Züge zwischen Rothkäppchen und dessen Grenznachbarn Robert dem Teufel herauszufinden. Bei Rouen, der Vaterstadt Boieldieus, stehen die Ruinen des Teufelsschlosses Malineaux, und zwischen den überwachsenen Trümmern erscheint der ehemalige Normannenherzog noch heute in der Gestalt eines Eremiten oder schweift als grauer, vom Alter gebleichter Wolf umher. Es lag für den Librettisten nahe, den sprechenden Wolf Rothkäppchens, den richtigen Werwolf, in den Mann zurückzuverwandeln, der in ihm steckt, und diesem den Charakter des gottlosen Jungfrauenräubers und -verführers Robert zu geben. Der fromme Einsiedel gesellte sich dann von selbst als gutes Prinzip hinzu; die lüsterne Romantik der Zeit that das Uebrige, und aus dem harmlosen Märchen wurde ein gewitzigtes Libretto. Unserem Geschmacke mundet diese Mischung von Natur und Raffinement nicht recht, obwohl die musikalisch verkünstelte Märchenwelt des Humperdinckschen „Hänsel und Gretel“ um nichts besser ist, als diese literarisch verschrobene. Das sind Moden, die einander ablösen und aufheben. Vielleicht glaubte der kecke Dichter, dem gekränkten Märchen genug zu thun, indem er den Symbolen seiner Fabel eine handfeste Realität gab. Der Zauberring des wölfischen Baron Rudolph und das rothe Mützchen des von ihm verfolgten Mädchens dürfen für Sinnbilder der Verführung und Unschuld genommen werden. Wie poetisch, daß der die weibliche Tugend hypnotisirende Brillant am Finger des Barons vor der wahren Unschuld sein magisches Feuer verliert! Aber wie abgeschmackt, daß Röschen, sobald sie ihre Kappe abgelegt hat, ebenso schwach wird wie ihre Schwestern! Die Reinheit des Gefühles steckt also nicht in ihrem einfältigen Kinderherzen, sondern in einem Fetzen gefärbten Zeuges; wie die Haube die züchtige Hausfrau macht, so das Käppchen die unberührte Jungfrau. Nun wäre es ja ganz hübsch, obwohl keineswegs sehr unschuldig, wenn Röschen mit ihrer gleich Anfangs abgegebenen Erklärung, sie werde ihre Kappe nur mit Erlaubniß des Eremiten und nur in dessen Gegenwart ablegen, anzudeuten beliebte, daß sie ohne geistlichen Segen die Konsequenzen einer weltlichen Neigung nicht ziehen wolle,

Digitized by Google

sondern gesonnen sei, das Käppchen mit der Haube zu vertauschen. Warum aber nimmt sie es dann zuguterletzt doch ab und läßt uns für ihre bisher so sorgsam behütete Tugend zittern? Macht ihr etwa die Nähe des in das Eremitenkleid geschlüpften Verführers so warm, daß sie es unter der leichten Kopfbedeckung nicht länger aushält. Ist ihre Unschuld ihr lästig geworden? Beileibe nicht. Sie fühlt sich vollkommen sicher in der Klause ihres alten Beschützers, und ihr Echauffement ist kein moralisches. Auch weiß sie nicht, daß der falsche Einsiedel sie neuerdings auf die Ringprobe stellen will. Und jetzt würde sie, von den Strahlen des magischen Steines geblendet, dem Baron wirklich an den Hals fliegen, wenn sie nicht glücklicher Weise in die rettenden Arme des rechtzeitig herbeigeeilten echten Eremiten fiele. Ein bedenklicher Sieg der Unschuld, erfochten mit den Hilfstruppen einer höheren Macht! Ueber die unbedingte Zuverlässigkeit der letzteren kann, so weit es sich um das exakte Eingreifen ihres weltlichen Sicherheitsorganes, des Einsiedlers, handelt, allerdings kein Zweifel herrschen. Denn der biedere Klausner erscheint immer, sobald ein Sündenwetter aufzieht und es sittliche Gefahren in Stricken regnet, mit dem Parapluie der Moral und bringt die bedrohte Tugend trocken nach Hause. Auch dieses bei Alt und Jung ehedem beliebte Verfahren gefällt heute nicht mehr; die Sache zwar ist dieselbe geblieben, die Methode aber haben wir gewechselt. Bei aller möglichen Duldsamkeit müssen wir es dem allwissenden und allgegenwärtigen Graubart obendrein ernsthaft verübeln, daß er, anstatt seinen wirksamen Beistand auch den anderen, von dem gierigen Wolfe verfolgten Lämmlein zuzuwenden, höchst parteiisch sich nur um Röschens Schicksal bekümmert. Dieser wunderliche Heilige beeinflußt nicht allein die von Baron Rudolph angeordnete Mädchenwahl in sträflicher Weise, indem er durch ein Wunder die Wahlzettel fälscht und an Stelle Röschens Nannette, die Braut des Schulmeisters, aus der Urne hervorgehen läßt, sondern er überantwortet auch dieselbe Nanette dem Zauber der Sünde und sieht unthätig zu, wie sie ihm erliegt.

Schon aus diesen kritischen Anmerkungen wird man ersehen, daß Rothkäppchen seine Märchenunschuld an den Librettisten verloren hat. Sie wiederherzustellen und der graziösen, jenseits von Gut und Böse liegenden Musik Boieldieus anzupassen, wäre vielleicht das den Versuch lohnende Wagniß eines Dichters gewesen. Die zarte Seele des lieblichen Märchens spricht einschmeichelnd aus den Melodien des Komponisten zu jedem empfänglichen Ohr, ohne tiefer ins Herz des Zuhörers einzudringen und wiegt sich anmuthig auf seinen schaukelnden Rhythmen. Von der zündenden Wirkung, welche die Chansons und Romanzen einmal auf alle Welt ausgeübt haben, verspüren wir freilich wenig

Digitized by Google

mehr; es fehlt ihnen nicht blos an dem Lokalkolorit, das uns in der „Weißen Dame“ die Romantik Schottlands so sinnfällig vor Augen führt, sondern überhaupt an lebhafter Farbe. Das Blaßblau und Hellrosa der Musik, mit den feinen Goldfäden der Instrumentirung durchwirkt, erinnert an kostbare Seidenstoffe aus Urgroßmuttertagen. Wie einfach und wie vornehm empfand man damals im Gegensatze zu der marktschreierisch überladenen betäubenden Pracht unserer mit allen Genußmitteln überstopften Zeit! Doch, um uns nicht in den Verdacht der laudatores temporis acti zu bringen, dürfen wir nicht übersehen, daß die bescheidenen Wunder der Rothkäppchen-Partitur auch einmal unerhörte Neuerungen waren, und daß Vieles daran in der That ausgeblichen und veraltet ist. Die symphonische Dichtung der Ouverture, welche in ihrer Introduktion das Original-Märchen vom Rothkäppchen, dem Wolf und der alten Großmutter erzählen will, nöthigt uns ein Lächeln ab. Daß das Alternativ von Flöte und Fagott das Zwiegespräch zwischen Rothkäppchen und dem Wolfe bedeuten soll, wüßte kein Mensch, wenn es der Komponist nicht in sein Notensystem hineingeschrieben hätte, und da wir es nun wissen, ergötzt es uns nicht wenig, daß weiterhin dieselben Instrumente wieder die Großmutter und den Wolf vorstellen, diesmal aber, weil Meister Isegrimm ein Heuchler ist, die Flöte den Wolf und das Fagott die Großmutter. Der über Gebühr ausgedehnten Traumszene im nächtlichen Walde, welche dem schlafenden Röschen das berückende Bild ihrer Zukunft mit aller Ausführlichkeit zeigt, könnte ein herzhafter Strich nicht schaden.

„Beatrice und Benedict“.

Von Hector Berlioz.

(1890.)

Der unternehmungslustige französische Spielpächter Bénazet wurde einmal „le roi de Bade“ genannt, und der von ihm in ein irdisches Paradies umgewandelte Schwarzwälder Kurort galt für den beliebtesten Rendezvousplatz der europäischen eleganten Welt. Damals gehörte auch Hector Berlioz zu den alljährlich daselbst einkehrenden Sommergästen. Was er dort suchte und fand, war neben der Pflege seines hypochondrischen Leibes Trost und Balsam für seine wunde, tödtlich verletzte Künstlerseele. Das Phantom des Ruhmes, dem er in Paris vergebens nachjagte, gewann in Baden-Baden Fleisch und Bein und ließ sich vor dem Verkannten und Geschmähten huldigend auf die Knie nieder. In dem allmächtigen Bénazet lebte dem Komponisten ein opfer-

Digitized by Google

williger Verehrer, welcher seine aus vortrefflichen Musikern zusammengesetzte Kurkapelle Berlioz unbedingt zu Diensten stellte. Er sah es gern, wenn der „französische Beethoven“ mit dem Taktstock in der Hand vor das Publikum trat, und auch die Stammgäste des grünen Tisches hießen eine Abwechslung willkommen, die ihre abgestumpften Sinne anreizte und aufstachelte. Ohne die lauteren Freundschaftsempfindungen Bénazets verdächtigen zu wollen, glauben wir doch, daß er nebenbei sehr wohl wußte, warum und wozu er jene Opfer brachte. Ein Mensch wie Berlioz war geradezu unbezahlbar für ihn, und hätte Bénazet die Wahl gehabt zwischen sämmtlichen künstlerischen Celebritäten der fünfziger und sechsziger Jahre, er hätte für die Zerstreuungslust seiner internationalen Gesellschaft keinen passenderen homme d'affaires aussuchen können. Berlioz brachte seine Hauptwerke wenigstens bruchstückweise in Baden-Baden zur Aufführung, und als es sich im Jahre 1862 darum handelte, das neue, von Bénazet erbaute Theater einzuweihen, verstand es sich so gut wie von selbst, daß der Komponist des „Requiem“ den Auftrag erhielt, die Eröffnungsfeierlichkeiten zu besorgen. Was man von ihm verlangte, war eine komische Oper. Berlioz und eine komische Oper — klingt das nicht wie ein schlechter Witz? Beide scheinen einander zu widersprechen, und aus ihrer Vereinigung läßt sich nichts Gutes weissagen. Aber war nicht die komische Oper einmal seine heiße, freilich ohne Folgen gebliebene Liebe, ehe Berlioz sich der symphonischen Dichtung und dramatischen Phantasie in die Arme warf? Und hatte ihm nicht schon früher die Idee höchst lebendig vorgeschwebt, Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“ auf die musikalische Bühne zu bringen? Befand er selbst doch dermaleinst sich in der Lage eines Benedict, als er in Mr. Smithson seine Beatrice fürchtete und liebte! Etwa dreißig Jahre mochten darüber ins Land gegangen sein. Nun lebten seine vorigen Pläne wieder auf, und mit der Erinnerung an die Jugend schien ihm ein Theil seiner früh verlorenen musikalischen Unschuld zurückzukehren. Seine problematische Faust- und Harold-Natur verleugnend, wollte er den bescheidenen Spaßmacher des Theaters abgeben; er nahm die Knechtsgestalt eines armen Operetten-Komponisten an und hoffte an Mienen und Geberden als solcher befunden zu werden. Eitle Täuschung!

Schon die Wahl des Stoffes erwies sich für Berlioz als keine glückliche. Ein Liebespaar, das von der gewöhnlichen Theater-Konvenienz so weit entfernt ist, wie Shakespeares Benedict und Beatrice, wird nur einem musikalisch-dramatischen Genie zu Gefallen seine bevorzugte Stellung auf der Schauspielbühne verlassen, und es fragt sich noch, ob selbst das größte Genie im Stande wäre, den der Musik abholden Geist des Stückes in Töne zu bannen. Der Geist des Shakespeareschen

Digitized by Google

Lustspiels ist ein wesentlich dialektischer; in der blitzartigen Schlagfertigkeit der Streitenden, in der unmittelbaren Aufeinanderfolge ihrer Reden und Gegenreden beruht nicht bloß der eigenthümliche Reiz des Dialoges, sondern auch der Charakter der beiden Hauptpersonen. Kein Metronom darf das Tempo für diese von Witz und Laune sprühenden Gespräche vorschreiben, kein Taktirstab Ordnung und Regelmäßigkeit in das lockere Treiben bringen wollen. Auch das schnellste Secco-Rezitativ wäre noch zu langsam, um den Worten des Dichters folgen zu können; jeder gesungene Ton bedeutet an sich eine Verzögerung, und der geringste Aufschub stürzt die Komödie in ihr sicheres Verderben. Diese unvermeidliche Klippe, an welcher Jeder scheitern müßte, hat Berlioz gar nicht einmal bemerkt, wenn er nicht etwa sich Besonderes darauf zu Gute thut, durch seinen breiten Vortrag den Dialog verdeutlicht oder das Eindringliche durch seine in der Form gelegenen Wiederholungen noch eindringlicher gemacht zu haben. Ein anderer, selbst dem oberflächlichen Zuschauer sofort in die Augen springender Fehler des Komponisten, der sein eigener Textdichter war, besteht darin, daß er die Fabel des Stückes jedes dramatischen Interesses beraubte. Um nicht durch die Neben-Intrigue (den Anschlag des prinzlichen Bastard Don Juan) verworren und in die Enge getrieben zu werden, hat Berlioz, was ihm nur in mittelbarer Beziehung zu seinem Liebespaar zu stehen schien, beseitigt. Leider vergaß er bei der ihm nothwendig dünkenden Amputation, dem Stück die Adern zu unterbinden, und es tritt daher sogleich eine allgemeine Verblutung ein. Die dauernde Versöhnung Benedicts und Beatricens läßt nach den von Shakespeare gegebenen Voraussetzungen sich nur durch Heros, auf Beatrice mächtig einwirkendes Schicksal und die Rolle, welche dem tapferen Benedict dabei zufällt, herbeiführen. Das bloße Intriguenspiel der Anderen wäre viel zu schwach, um aus den wie Hund und Katze mit einander verkehrenden Leutchen ein glückliches Paar zu machen. Vielleicht glaubte darum Berlioz von Anfang an das persönliche Wesen der Beiden betonen zu müssen. Wer, ohne das Shakespearesche Original zu kennen, diesen Benedict und diese Beatrice sähe, zweifelte nicht im Mindesten an dem friedlichen Ausgange des Handels; ja man müßte sich vielmehr wundern, daß sie einander nicht gleich an den Hals fliegen. Alsdann wäre das Stück schon nach der vierten Szene aus, und der Librettist könnte Arm in Arm mit dem Komponisten nach Hause gehen. In ihrer ersten Fassung hatte die Oper auch wirklich nur einen Akt; nun hat sie deren zwei, ohne reicher an Inhalt geworden zu sein. Sinkt die Handlung in nichts zurück, so folgen ihr sämmtliche Personen dahin nach. Die beiden Hauptpersonen nehmen nur einen schwachen Anlauf,

Digitized by Google

etwas zu sein; sobald sie mit Shakespeares Geist ihren eigenen aufgegeben haben, könnten sie ebenso gut Eduard und Kunigunde oder Hans und Grete wie Benedict und Beatrice heißen. Eine Fabel ohne Intrigue, Personen ohne Charakter und ein Dialog ohne Pointen — heiliger Shakespeare, was ist aus Dir geworden!

Zum Ersatz für die auf der Absentenliste des Theaterzettels stehenden Charaktere erhalten wir den Kapellmeister Somarone, ein Geschöpf Berliozscher Original-Erfindung. Einige haben den Kritiker Fétis, Andere den Maëstro Spontini in dieser bemitleidenswürdigen Figur erkennen wollen; wir aber sind boshaft genug, sie für die ziemlich gelungene Selbstparodie des Komponisten zu halten. Berlioz hätte die technische Unbeholfenheit, wie sie in seinen größeren Ensemble- und Chorsätzen gar kläglich zu Tage tritt, nicht treffender geißeln können, als mit der schülerhaften Doppelfuge Somarones. Im gesprochenen Dialog der Oper macht sich der brave Kapellmeister über die Programmmusik lustig, indem er sagt, er habe für seine Hochzeits-Kantate eine Fuge mit zwei Subjekten gewählt, um die beiden Neuvermählten an die Flucht der Zeit zu erinnern. Uebersetzer und Bearbeiter nahmen Berlioz gegen sich selbst in Schutz und strichen jenen verfänglichen Passus weg. Trotz seiner ausgesprochenen Abneigung gegen die Fuge — „er liebte die Fuge nicht, weil sie ihn nicht liebte“ — läßt sich der Komponist immer wieder mit ihr ein. Nicht überall kann er sich damit ausreden, er habe sie nur zum Spaße gemacht, obwohl er diese Ausrede überall sehr nöthig hätte; denn seine im Ernst komponirten Sätze strengen Styles sind ebenso schlecht, wie die zum Spaße gemachten. Wir sehen nur zu bald, daß uns auch Somarone und seine Sängerschaar wenig Trost für den verstümmelten Shakespeare zu spenden vermögen, und fragen, was denn eigentlich Berlioz zur Komposition der Oper anregen mochte?

Die Antwort darauf giebt uns das bestrickende Orchesterkolorit, aus welchem in fein abgetönten Farben der italienische Süden verführerisch uns entgegenleuchtet. Trotz ihrer das geläufige Opernschema wohl oder übel zur Anwendung bringenden Form wäre auch „Benedict und Beatrice“ im Grunde nichts Anderes als eine Abart jener bedenklichen Mischgattung von Symphonie und Oper geworden, welche Berlioz unter dem Titel „Symphonie dramatique“ zusammengefaßt hat, wenn der Komponist nicht zu seinem Schaden an die reale Bühne des Theaters gebunden gewesen wäre. Hic Rhodus, hic salta! Rhodus war da, aber Berlioz konnte nicht tanzen. Nachdem er klüglich Alles von sich entfernt hatte, was mit größeren Ansprüchen an den dramatischen Musiker herantrat, blieben noch immer kleine Anforderungen übrig,

Digitized by Google

welche nicht ignorirt werden durften. Wie verlegen, gespreizt und pedantisch wird der kühne Neuerer den einfachsten Dingen gegenüber! Mit welcher Angst klammert er sich an das gute Herkommen, mit welcher Genauigkeit beachtet er die gar nicht so streng gemeinten Vorschriften der Arien und Chorformen, und wie peinlich sucht er den Sängern sich angenehm und nützlich zu erweisen! Aus lauter Rücksicht wird er weitschweifig, aus übel angebrachter Ordnungsliebe wiederholt er sich bis zum Ueberdrusse, und mit falsch angewendeter Artigkeit setzt er den geehrten Damen und Herren schärfer zu als der rücksichtsloseste Stimmenverderber. In den Chören kommt die kindliche Freude einer homophonen armen Seele, welche auf ein paar zopfige Imitationen verfällt, zum Durchbruch, und die Arien, welche in ihren schönen, getragenen Vordersätzen an edle Vorbilder von Gluck und Beethoven erinnern, befleißigen sich in ihren Allegros einer geschäftsmäßigen Eilfertigkeit. Zu den grausamen Koloraturen haben wohl Kreutzers Violin-Uebungen als Muster gedient. Aber wie anders erscheint derselbe Berlioz, wenn er, mit seiner Wunderpalette in der Hand, als musikalischer Stimmungsmaler aus dem Orchester auftaucht und uns eine sizilianische Frühlings-Mondnacht vor die trunkenen Sinne zaubert! Gänzlich unbekannte und fremde Laute schlagen an unser betroffenes Ohr, als hätten Luft und Fluth, Busch und Baum, Himmel und Erde neue Organe gefunden, um sich dem Hörer verständlich zu machen. Man glaubt die laue Nacht zu fühlen, die sich liebkosend wie eine weiche, kühle Frauenhand uns auf die Stirne legt; das Meer rauscht in breiten, regelmäßigen Wogen an den Strand und wird von dem melancholischen Geplätscher der im Mondlicht glitzernden Springbrunneu übertönt; der Garten schwelgt im Dufte zahlloser Orangenblüthen, Grillen zirpen und Nachtigallen flöten, und mit leisen und sehnsüchtigen Verkündigungen der Thierwelt vermählen sich die Stimmen liebender Menschen zu einem Wunderliede des Daseins. Alles flimmert, wogt, leuchtet, strömt, duftet, funkelt und klingt räthselhaft verworren durcheinander und findet in wundervollen Harmonien seinen Frieden. Sowohl in dem den zweiten Akt abschließenden zweistimmigen Notturno wie in dem von Wohllaut triefenden Frauenterzett, welche beiden schönsten Stücke der Oper den Lorbeer als Zeichen ihrer italienischen Abkunft auf dem Haupte tragen, entbehrt das menschliche Organ jeder individuellen Bedeutung und hat durchaus den Charakter der reinen Instrumentalmusik angenommen. Auf musikalische Landschaften mit Staffage läuft es am Ende bei „Beatrice und Benedict“ hinaus, und der Geist, welcher in „Romeo und Julie“, „Harold“ und „Faust“ sein romantisches Unwesen treibt, konnte sich hier ebenso wenig verleugnen.

Digitized by Google

Für die Aufführung der Oper empfahl sich die allgemein in Gebrauch gekommene Mottlsche Bearbeitung, welche den gesprochenen Dialog als stillos verschmäht und das begleitete, aus Berliozschen Motiven gebildete Rezitativ an dessen Stelle setzt. Was die „höhere Einheit" des Werkes durch die mit Fleiß und Geschmack ausgeführte Arbeit gewonnen hat, das verlor die Oper an Lebendigkeit und Frische. Glücklicher- oder unglücklicher Weise hat sie nicht viel zu verlieren. Läge uns „Beatrice und Benedikt" so nahe am Herzen, wie das Shakespearesche Original, so würden wir gegen den Berlioz-Verbesserer so geharnischt vorgehen, wie gegen einen Shakespeare-Veredler, der sich einfallen ließe, die in die Tragödien und Komödien des Dichters eingestreute Prosa in Verse umzuwandeln. Trotz der ausgezeichneten Besetzung und Aufführung, welche das Werk gefunden hat, blieb der Erfolg aus, und „Viel Lärmen um nichts" erwies sich als „Verlorene Liebesmüh'".

„Djamileh".

Von Georges Bizet.

(1898,)

Zur Zeit, als die holdseligen Töchter der Mnemosyne sich noch nicht allzu weit von ihrer klassischen Heimath, der Landschaft Pierien, entfernt hatten, war auch das geistige Band, das sie umschlang, noch ein innigeres. Mit Herz und Mund, mit Händen und Füßen traten sie für jene Untheilbarkeit der Kunst ein, welche Jahrtausende später ihren modernen Jüngern ein unerreichbares Ziel rückwärts schauender Sehnsucht werden sollte. Sie labten die lechzenden Lippen noch alle mit demselben kastalischen Naß und verleugneten ihren natürlichen Ursprung nicht, der auf die vom Olympos herabrieselnden Gewässer zurückdeutete. An einem Quell lag die Himmlische in Erinnerung verloren, als sie vom Vater der Götter und Menschen überrascht wurde, und die neun silberklaren Bächlein, welche dem Bunde der Eltern entsprangen, tanzten und sangen miteinander um die Wette ins blühende Thal hinunter. In den Tagen des Bücher kleckſenden und sammelnden alexandrinischen Säkulums mußten auch die armen Musen, den von der Wissenschaft bedrängten Stubenweisen gleich, sich auf Spezialitäten beschränken lernen. Sie fingen an, ihre Sonderkünste zu entfalten, die sie virtuos ausübten und eifersüchtig behüteten, wobei es ohne heftiges Gezänke nicht abging, ebenfalls ganz wie bei den Gelehrten, die oft vor eitel Grenzstreitigkeiten über das ersessene Gebiet nicht dazu kommen, ihr schmales Gütchen zu bestellen. Terpsichore, die Muse der Tanzkunst,

Digitized by Google

[illegible] nach wie vor Lyra und Plek[illegible]
[illegible] Attributen herabgesunkene
[illegible]t. Wußte sie doch nach der T[illegible]
[illegible] gewiß hätte sie dieser
[illegible] die Finger geklopft, wenn
[illegible], ihr langes Gewand zu schürzen
[illegible].

[illegible]teilen P[illegible], z. B. war die ernste, weder
[illegible] an Jungen mehr entsagte Alo mit ehernem
[illegible] Entschlossenheit beschlossen haben, ist die
Prinzessin aus dem Frauengemach noch nicht entsprungen, hat
sich auf den Planken auf einmal ein und überlegt sich die
jugendlichen Verbrechens erst, sobald es zu spät ist. Die
Konsequenzen waren, als er seine „Djamileh" konzipirte, zu
durchgrübelt, und er überließ sich noch zu unbekümmert
gläubigem Selbstgefühl, anstatt auf die strengen Gebote und
Verbote zu achten. Was ihm vorschwebte, war der
Gemeinschaft der singenden und tanzenden Muse. Bereits
poetischer Freund und Helfer Louis Gallet die schöne
vom Lande heraufsteigen und die Gestalt der schönen
annehmen. Doch wehe! auf dem Theater lauerte schon
Terzinchore der Schwester auf, um ihr eine Szene zu
Gunsten des Spiel gründlich verdarb.

Das Textbuch stellt uns in Haroun einen reichen jun[illegible]
vor, der wohl überall als Schwiegersohn willkommen
[illegible]ge Frau zur Herrin seiner Wünsche macht,
[illegible]standpunkte der abendländischen Moral aus
[illegible] könnte, diese Einzige allmonatlich
[illegible] mit einer Regelmäßigkeit, die jede auf
[illegible]ung hoffende persionsberechtigte Vorkämpferin
[illegible] sich berühren muß. Splendiano, der vor
[illegible] dafür zu sorgen, daß die Sklavinnen am ersten
[illegible] einander ablösen. Das Schlimmste an
[illegible] Haroun nicht blos auf sein Türkenrecht
daß [illegible] eigenes System gebildet hat, um sein
rechtfertigen. [illegible] Weib," so philosophirt der moslem
Juan, „[illegible] die Phantasie", und dieses bei
Opium- [illegible] gesteigerte Vorstellungsvermögen
Malerei [illegible] Djamileh kennen lernen, das ihrer
sein übermüthiger Junggesellenstolz begehrenswerther als

Digitized by Google

Bizet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Truggespenster seiner Träume und treuer als sein erkaufter Harem. Womit weist sich Djamileh über ihre Sendung aus, was thut sie? Sie liebt Harun, und weil sie ihn liebt, läßt sie sich nicht fortschicken und abfinden wie ihre Vorgängerinnen, sondern kommt wieder in der Maske einer Tänzerin, die den Geliebten entzückt hat, und dann verzichtet sie auf die ihr geschenkte Freiheit, zu Gunsten ihrer Liebe. Das ist Alles. Und das sollte einen Harun erweichen und zur Aenderung seines starren Sinnes bewegen? Nimmermehr. Diese Stärke ist Aufdringlichkeit; die Schönheit der Entlassenen hat ihren Zauber längst verloren, sie zeigt sich von keiner neuen Seite, und was ihre weibliche Treue betrifft, so könnte man die Anhänglichkeit einer Klette mit demselben Schmeichelnamen belegen.

Ja, wenn Djamileh die von Harun bewunderte Nachfolgerin in eigener Person wäre; wenn sie ihm seine Augen über ihr Herz öffnete; wenn sie ihre äußere Schönheit als hinreißenden Ausdruck der inneren hervortreten ließe; wenn sie, durch die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit ihrer Leidenschaft zum Nieversuchten angespornt, über sich selbst hinauswüchse; wenn sie zu dem letzten Verständigungsmittel griffe, um den Geliebten von der Echtheit und Größe ihrer Gefühle zu überzeugen; wenn sie ihre unerwiderte Liebe, die mit dem gewissen Tode endigen müßte, ihm und seinen Gästen — vortanzte! Hier, und nur hier liegt die Lösung des dramatischen Problems. Es ist zehn gegen eins zu wetten, daß Gallet und Bizet einen derartigen Plan, der die dramatische Spannung in einer prachtvollen, alle Mittel der musikalischen Bühne in Bewegung setzenden Schlußszene sich entladen ließe, entworfen hatten. Aber da kam die Theaterpraxis und machte erbarmungslos ihren Strich durch den poetischen Einfall. Die singende Muse wollte nicht tanzen, weil sie es verlernt hat; die vorgeschobene „Almee“, die nun das dramatische Geschäft für Djamileh besorgen muß, brachte die Oper zu Falle, und kein angehängtes, als überflüssig und störend empfundenes Liebesduett vermochte sie zu retten.

Hätte Bizet Fräulein R. und ihren Schleiertanz gesehen, so würde er aller Wahrscheinlichkeit nach die Oper mit dem pompösen Finale geschlossen haben, dem er aus dem Wege ging. Denn wie überall, so bedurfte es auch in diesem Falle noch mehr der beherzten Entschlossenheit als des großen Talents, um ein glückliches Beispiel für Schwächere zur Nacheiferung hinzustellen. Muthig war es von Fräulein R., mit der Prima Ballerina in die Schranken zu treten; ob es aber auch klug war, im dramaturgischen Sinne, ist eine andere Frage. Wie die Dinge einmal liegen, könnte selbst eine singende und tanzende Muse dem verfehlten Werke nicht mehr helfen. Denn nun muß Harun während der

Digitized by Google

ganzen Tanzszene, die eigens für ihn veranstaltet wird, das Gesicht abwenden, um nicht sogleich Djamileh in der Tänzerin zu erkennen; in Folge dessen ist das folgende Melodrama nebst dem Schlußduett noch schwerer zu begreifen, als zuvor. Niemand weiß, warum der blasirte Hausherr sich hinterher um die ihm gleichgiltige Tänzerin bekümmert, und seine Enttäuschung, die gute Djamileh wieder auf ihrem Posten zu finden, müßte sich in Wuth verwandeln, wenn sie ihm die letzte schuldig gebliebene Strophe ihres Ghasels singt, das er schon früher ungeduldig unterbrochen hat.

Ein solcher Kapitalfehler, der, man drehe die Oper wie man will, sich nicht aus der Welt schaffen läßt, wird auch durch die feinste und liebenswürdigste Musik nicht gut gemacht. „Djamileh" bezeichnet nicht blos äußerlich die markante letzte Station auf dem Wege zu dem im heiteren Glanze der Vollendung thronenden weltberühmten Hauptwerke Bizets. Nur um zwei Jahre älter als „Carmen", zeigt die Tochter des Orients schon viele charakteristische Vorzüge, welche das spanische Zigeunerkind so reizend erscheinen lassen. Hier, wie auch in der zu Daudets „l'Arlésienne" komponirten Musik, mit der sich Bizet aus dem Pariser Mißerfolge seiner Oper herausarbeitete, ist es das feine Instrumentalkolorit, was uns zuerst und zuletzt für die Kunst des Komponisten einnimmt. Mit einem Schlage versetzt uns Bizet mitten in die fremde Welt seiner Phantasie, die uns bald so freundlich anheimelt, als kennten wir sie aus eigener Anschauung. Wir nehmen sie bereitwillig für das Land am heiligen Nil und folgen vertrauensvoll unserem bewährten Führer, der uns so sicher nach Aegypten geleitet, wie er uns nach der Provence und nach Spanien gebracht hat. An stimmungsvollem Zauber musikalisch-deskriptiver Poesie sucht die erste Szene ihres Gleichen. Als hätten wir einige Züge aus dem Nargileh geschmaucht, an welchem sich Harun, auf seinem Divan ruhend, berauscht, versinken wir in einen bunten Traum von Farben und Klängen. Der melancholische Gesang der Nilschiffer, der, von gedämpften Tamburinschlägen begleitet, in der Ferne sich über einem Chore summender Stimmen erhebt, steigert noch die wollüstige Ruhe des teppichbehängten Gemaches; aus den entzückten Visionen des Träumers tritt die Gestalt der schönen Djamileh mit ihrer Leitmelodie lebendig hervor und schleicht geheimniß- und bedeutungsvoll über die Szene. Ein würdiges Pendant zu diesem szenisch-musikalischen Gedicht ist der sinnverwirrende Tanz der Almee, der die Zuschauer auf der Bühne in Mitleidenschaft zieht und zu bewundernden Ausrufungen fortreißt; er fordert eine Charaktertänzerin großen Styles heraus, die sich mit der Sängerin des „Ghasels" messen könnte. Nicht weniger originell als diese Kasside sind der Männerchor der Gäste Haruns und

Digitized by Google

der in die Ouverture übergegangene Marsch der Sklavinnen. Unter den übrigen Gesangsnummern glänzt Harun's Verherrlichung der freien Liebe hervor. Sonst animirt die Oper nicht gerade zum Beifall.

„Jeanettens Hochzeit".

Von Victor Massé.

(1887.)

Heirathen ist gut, Nichtheirathen ist besser! Also dachte auch der hitzige Jean, als er sich unter das Joch der Ehe beugen sollte. Nur schade, daß jene von so vielen Menschenkennern und Philosophen ausgesprochene Sentenz ihm am unpassendsten Ort und zur ungelegensten Zeit einfiel. Bei ihm kam die Reue vor geschehener That, aber doch viel zu spät. Denn er war im hochzeitlichen Gewande, mit dem Blumenstrauß auf der Brust vor den Tisch der Mairie getreten, neben ihm stand Jeanette, das hübscheste Mädchen des Dorfes, seine erkorene Braut, mit Myrtenkranz und Schleier, und um das junge Paar wogte der festlich geputzte Schwarm von geladenen Zeugen und neugierigen Hochzeitsgästen. Die Glocken läuteten, das Kruzifix funkelte im Glanze der brennenden Kerzen, der Kontrakt lag auf dem Tische, der Notar hatte schon die Feder eingetaucht — da schoß plötzlich dem glücklichen Bräutigam der satanische Gedanke durch den Kopf, daß die Ehe ein höchst bedenkliches Institut wäre, und an Stelle des geforderten Ja erscholl zur großen Ueberraschung aller Anwesenden ein kräftiges, weithin vernehmbares Nein von seinem Munde. Jean ließ die ganze Gesellschaft versteinert stehen, nahm Reißaus, als wäre ihm der Teufel auf den Fersen, und riegelte sich in seiner Junggesellenwohnung ein. Was ihn zu einer so unerwarteten und jähen Aenderung seines Entschlusses bewogen, weiß er selbst nicht recht. Möglich, daß von den Brillengläsern des Maires ein Strahl pessimistischer Wahrheit in seine dunkle Seele gefallen war, daß die drei Kreuze, welche er unter den Ehekontrakt setzen sollte, ihn an das Ende seines lockeren Burschenlebens und an das schwere Hauskreuz, das ihm bevorstand, erinnerten, oder daß er aus dem feierlichen Glockengeläute die drohende Brummstimme der künftigen Gattin heraushörte. Ein Freundeszuruf vom offenen Fenster her klärt den Entflohenen über seine Gemüthsverfassung auf. Die Zechkumpane im Wirthshause, mit denen er schon manche liebe Nacht durchschwelgte, rufen ihn zurück; die dicke Grethe, die blonde Marie, die schwarze Jaqueline und „Fanchette mit dem Muttermal" freuen sich auf die Wiederkehr ihres früheren Tänzers und Charmeurs,

Digitized by Google

hatte zwar die Erlaubniß, nach wie vor Lyra und Plektron zu tragen; sich selbst aber mit den zu leeren Attributen herabgesunkenen Instrumenten begleiten durfte sie nicht. Mußte sie doch nach der Doppelflöte ihrer Schwester Euterpe tanzen, und gewiß hätte sie dieser mit dem elfenbeinernen Stäbchen unsanft auf die Finger geklopft, wenn es der lyrischen Muse eingefallen wäre, ihr langes Gewand zu schürzen, um einen Pas seul zu versuchen.

Diesen historischen Prozeß, den die ernste, weder zum Springen, noch zum Singen mehr aufgelegte Klio mit ehernem Griffel in ihre Tafeln eingrub, nicht rechtzeitig beachtet zu haben, ist die Schuld Bizets. Wenn man das Schwabenalter noch nicht erreicht hat, bindet man leicht mit allen neun Musen auf einmal an und überlegt sich die Folgen seines jugendlichen Leichtsinnes erst, sobald es zu spät ist. Dem genialen Komponisten waren, als er seine „Djamileh" konzipirte, erst zwei Opern durchgefallen, und er überließ sich noch zu unbekümmert dem ihm angebornen Selbstgefühl, anstatt auf die strengen Gebote und Forderungen der Bühne zu achten. Was ihm vorschwebte, war das verführerische Gaukelbild der singenden und tanzenden Muse. Bereitwillig hieß sein poetischer Freund und Helfer Louis Gallet die schönstimmige Euterpe vom Olymp herniedersteigen und die Gestalt der schönen Sklavin Djamileh annehmen. Doch wehe! Auf dem Theater lauerte schon die eifersüchtige Terpsichore der Schwester auf, um ihr eine Szene zu machen, die den Freunden das Spiel gründlich verdarb.

Das Textbuch stellt uns in Harun einen reichen jungen Muselmann vor, der wohl überall als Schwiegersohn willkommen wäre, da er nur eine einzige Frau zur Herrin seiner Wünsche macht, wenn er nicht die vom Standpunkte der abendländischen Moral aus entschieden zu mißbilligende Gewohnheit hätte, diese Einzige allmonatlich zu wechseln. Und er thut dies mit einer Regelmäßigkeit, die jede auf eine dauernde Zivilversorgung hoffende pensionsberechtigte Vorkämpferin der Ehe geradezu peinlich berühren muß. Splendiano, der vormalige Erzieher Haruns, hat dafür zu sorgen, daß die Sklavinnen am ersten des Monats immer pünktlich einander ablösen. Das Schlimmste an dieser schlimmen Sache ist, daß Harun nicht blos auf sein Türkenrecht pocht, sondern daß er sich ein eigenes System gebildet hat, um sein Verfahren zu rechtfertigen. „Jedes Weib," so philosophirt der moslemitische Don Juan, „hat eine Rivalin: die Phantasie", und dieses bei Harun durch Opium- und Haschischräusche gesteigerte Vorstellungsvermögen ist der Moloch, dem er jährlich ein Dutzend Weiber kaltlächelnd hinopfert. In Djamileh soll er endlich das Schicksal kennen lernen, das stärker ist als sein übermüthiger Junggesellentrotz, begehrenswerther als die üppigen

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible] und Plektron zu trag[illegible]
[illegible] sunkenen Instrumen[illegible]
[illegible] der Doppelflöte ihr[illegible]
[illegible] und [illegible] sie dieser mit dem elfen-
[illegible] auf die [illegible] gelopft, wenn es der lyrischen
[illegible] wäre, [illegible] zu schützen, um einen Pas
[illegible]

[illegible] historischen [illegible] ernste, weder zum Springen,
[illegible] mit ehernem Griffel in ihre
[illegible] zu haben, ist die Schuld Bizets.
[illegible] hat, bindet man leicht
[illegible] überlegt sich die Folgen seines
[illegible] zu spät ist. Dem genialen
[illegible] waren, als er seine „[illegible]“ konzipirte, erst zwei Opern
[illegible], und er überließ sich noch zu unbekümmert dem ihm an-
[illegible] Selbstgefühl, [illegible] auf die strengen Gebote und Forderungen
der Bühne zu achten. [illegible] schwebte, war das verführerische
Gaukelbild der singenden und tanzenden Muse. Bereitwillig hieß sein
poetischer Freund und Helfer Louis Gallet die schönstimmige Euterpe
vom Olymp [illegible] und die Gestalt der schönen Sklavin Djamileh
annehmen. Doch wehe! Auf dem Theater lauerte schon die eifersüchtige
Terpsichore der Schwester auf, um ihr eine Szene zu machen, die den
Freunden das Spiel [illegible] verdarb.

Das Textbuch [illegible] Harun einen reichen jungen Muselmann
[illegible] willkommen wäre, da er nur
eine [illegible] Wünsche macht, wenn er nicht die
[illegible] Moral aus entschieden zu miß-
[illegible] hatte, diese Einzige allmonatlich zu wechseln.
[illegible] mit einer Regelmäßigkeit, die jede auf eine dauernde
[illegible] hoffende pensionsberechtigte Vorkämpferin der Ehe ge-
[illegible] berühren muß. Splendiano, der vormalige Erzieher
Harun's, hat dafür zu sorgen, daß die Sklavinnen am ersten des Monats
immer pünktlich einander ablösen. Das Schlimmste an dieser schlimmen
Sache ist, daß Harun nicht blos auf sein Türkenrecht pocht, sondern
daß er sich ein eigenes System gebildet hat, um sein Verfahren zu
rechtfertigen. „Jedes Weib,“ so philosophirt der moslemitische Don
Juan, „hat eine Rivalin: die Phantasie“, und dieses bei Harun durch
[illegible] Haschischräusche gesteigerte Vorstellungsvermögen ist der
[illegible] er jährlich ein Dutzend Weiber kaltlächelnd hinopfert. In
[illegible] das Schicksal kennen lernen, das stärker ist als
[illegible] Junggesellentrotz, begehrenswerther als die üppigen

Digitized by Google

Bizet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Truggespenster seiner Träume und treuer als sein erkaufter Harem. Womit weist sich Djamileh über ihre Sendung aus, was thut sie? Sie liebt Harun, und weil sie ihn liebt, läßt sie sich nicht fortschicken und abfinden wie ihre Vorgängerinnen, sondern kommt wieder in der Maske einer Tänzerin, die den Geliebten entzückt hat, und dann verzichtet sie auf die ihr geschenkte Freiheit, zu Gunsten ihrer Liebe. Das ist Alles. Und das sollte einen Harun erweichen und zur Aenderung seines starren Sinnes bewegen? Nimmermehr. Diese Stärke ist Aufdringlichkeit; die Schönheit der Entlassenen hat ihren Zauber längst verloren, sie zeigt sich von keiner neuen Seite, und was ihre weibliche Treue betrifft, so könnte man die Anhänglichkeit einer Klette mit demselben Schmeichelnamen belegen.

Ja, wenn Djamileh die von Harun bewunderte Nachfolgerin in eigener Person wäre; wenn sie ihm seine Augen über ihr Herz öffnete; wenn sie ihre äußere Schönheit als hinreißenden Ausdruck der inneren hervortreten ließe; wenn sie, durch die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit ihrer Leidenschaft zum Nieversuchten angespornt, über sich selbst hinauswüchse; wenn sie zu dem letzten Verständigungsmittel griffe, um den Geliebten von der Echtheit und Größe ihrer Gefühle zu überzeugen; wenn sie ihre unerwiderte Liebe, die mit dem gewissen Tode endigen müßte, ihm und seinen Gästen — vortanzte! Hier, und nur hier liegt die Lösung des dramatischen Problems. Es ist zehn gegen eins zu wetten, daß Gallet und Bizet einen derartigen Plan, der die dramatische Spannung in einer prachtvollen, alle Mittel der musikalischen Bühne in Bewegung setzenden Schlußszene sich entladen ließe, entworfen hatten. Aber da kam die Theaterpraxis und machte erbarmungslos ihren Strich durch den poetischen Einfall. Die singende Muse wollte nicht tanzen, weil sie es verlernt hat; die vorgeschobene „Almee", die nun das dramatische Geschäft für Djamileh besorgen muß, brachte die Oper zu Falle, und kein angehängtes, als überflüssig und störend empfundenes Liebesduett vermochte sie zu retten.

Hätte Bizet Fräulein R. und ihren Schleiertanz gesehen, so würde er aller Wahrscheinlichkeit nach die Oper mit dem pompösen Finale geschlossen haben, dem er aus dem Wege ging. Denn wie überall, so bedurfte es auch in diesem Falle noch mehr der beherzten Entschlossenheit als des großen Talents, um ein glückliches Beispiel für Schwächere zur Nacheiferung hinzustellen. Muthig war es von Fräulein R., mit der Prima Ballerina in die Schranken zu treten; ob es aber auch klug war, im dramaturgischen Sinne, ist eine andere Frage. Wie die Dinge einmal liegen, könnte selbst eine singende und tanzende Muse dem verfehlten Werke nicht mehr helfen. Denn nun muß Harun während der

Digitized by Google

ganzen Tanzszene, die eigens für ihn veranstaltet wird, das Gesicht abwenden, um nicht sogleich Djamileh in der Tänzerin zu erkennen; in Folge dessen ist das folgende Melodrama nebst dem Schlußduett noch schwerer zu begreifen, als zuvor. Niemand weiß, warum der blasirte Hausherr sich hinterher um die ihm gleichgiltige Tänzerin bekümmert, und seine Enttäuschung, die gute Djamileh wieder auf ihrem Posten zu finden, müßte sich in Wuth verwandeln, wenn sie ihm die letzte schuldig gebliebene Strophe ihres Ghasels singt, das er schon früher ungeduldig unterbrochen hat.

Ein solcher Kapitalfehler, der, man drehe die Oper wie man will, sich nicht aus der Welt schaffen läßt, wird auch durch die feinste und liebenswürdigste Musik nicht gut gemacht. „Djamileh" bezeichnet nicht blos äußerlich die markante letzte Station auf dem Wege zu dem im heiteren Glanze der Vollendung thronenden weltberühmten Hauptwerke Bizets. Nur um zwei Jahre älter als „Carmen", zeigt die Tochter des Orients schon viele charakteristische Vorzüge, welche das spanische Zigeunerkind so reizend erscheinen lassen. Hier, wie auch in der zu Daudets „l'Arlésienne" komponirten Musik, mit der sich Bizet aus dem Pariser Mißerfolge seiner Oper herausarbeitete, ist es das feine Instrumentralkolorit, was uns zuerst und zuletzt für die Kunst des Komponisten einnimmt. Mit einem Schlage versetzt uns Bizet mitten in die fremde Welt seiner Phantasie, die uns bald so freundlich anheimelt, als kennten wir sie aus eigener Anschauung. Wir nehmen sie bereitwillig für das Land am heiligen Nil und folgen vertrauensvoll unserem bewährten Führer, der uns so sicher nach Aegypten geleitet, wie er uns nach der Provence und nach Spanien gebracht hat. An stimmungsvollem Zauber musikalisch-deskriptiver Poesie sucht die erste Szene ihres Gleichen. Als hätten wir einige Züge aus dem Nargileh geschmaucht, an welchem sich Harun, auf seinem Divan ruhend, berauscht, versinken wir in einen bunten Traum von Farben und Klängen. Der melancholische Gesang der Nilschiffer, der, von gedämpften Tamburinschlägen begleitet, in der Ferne sich über einem Chore summender Stimmen erhebt, steigert noch die wollüstige Ruhe des teppichbehängten Gemaches; aus den entzückten Visionen des Träumers tritt die Gestalt der schönen Djamileh mit ihrer Leitmelodie lebendig hervor und schleicht geheimniß- und bedeutungsvoll über die Szene. Ein würdiges Pendant zu diesem szenisch-musikalischen Gedicht ist der sinnverwirrende Tanz der Almee, der die Zuschauer auf der Bühne in Mitleidenschaft zieht und zu bewundernden Ausrufungen fortreißt; er fordert eine Charaktertänzerin großen Styles heraus, die sich mit der Sängerin des „Ghasels" messen könnte. Nicht weniger originell als diese Kassida sind der Männerchor der Gäste Haruns und

Digitized by Google

der in die Ouverture übergegangene Marsch der Sklavinnen. Unter den übrigen Gesangsnummern glänzt Haruns Verherrlichung der freien Liebe hervor. Sonst animirt die Oper nicht gerade zum Beifall.

„Jeanettens Hochzeit".

Von Victor Massé.

(1887.)

Heirathen ist gut, Nichtheirathen ist besser! Also dachte auch der hitzige Jean, als er sich unter das Joch der Ehe beugen sollte. Nur schade, daß jene von so vielen Menschenkennern und Philosophen ausgesprochene Sentenz ihm am unpassendsten Ort und zur ungelegensten Zeit einfiel. Bei ihm kam die Reue vor geschehener That, aber doch viel zu spät. Denn er war im hochzeitlichen Gewande, mit dem Blumenstrauß auf der Brust vor den Tisch der Mairie getreten, neben ihm stand Jeanette, das hübscheste Mädchen des Dorfes, seine erkorene Braut, mit Myrtenkranz und Schleier, und um das junge Paar wogte der festlich geputzte Schwarm von geladenen Zeugen und neugierigen Hochzeitsgästen. Die Glocken läuteten, das Kruzifix funkelte im Glanze der brennenden Kerzen, der Kontrakt lag auf dem Tische, der Notar hatte schon die Feder eingetaucht — da schoß plötzlich dem glücklichen Bräutigam der satanische Gedanke durch den Kopf, daß die Ehe ein höchst bedenkliches Institut wäre, und an Stelle des geforderten Ja erscholl zur großen Ueberraschung aller Anwesenden ein kräftiges, weithin vernehmbares Nein von seinem Munde. Jean ließ die ganze Gesellschaft versteinert stehen, nahm Reißaus, als wäre ihm der Teufel auf den Fersen, und riegelte sich in seiner Junggesellenwohnung ein. Was ihn zu einer so unerwarteten und jähen Aenderung seines Entschlusses bewogen, weiß er selbst nicht recht. Möglich, daß von den Brillengläsern des Maires ein Strahl pessimistischer Wahrheit in seine dunkle Seele gefallen war, daß die drei Kreuze, welche er unter den Ehekontrakt setzen sollte, ihn an das Ende seines lockeren Burschenlebens und an das schwere Hauskreuz, das ihm bevorstand, erinnerten, oder daß er aus dem feierlichen Glockengeläute die drohende Brummstimme der künftigen Gattin heraushörte. Ein Freundeszuruf vom offenen Fenster her klärt den Entflohenen über seine Gemüthsverfassung auf. Die Zechkumpane im Wirthshause, mit denen er schon manche liebe Nacht durchschwelgte, rufen ihn zurück; die dicke Grethe, die blonde Marie, die schwarze Jaqueline und „Fanchette mit dem Muttermal" freuen sich auf die Wiederkehr ihres früheren Tänzers und Charmeurs,

Digitized by Google

und Jean findet, daß eine Hochzeit ohne Braut die beste sei, welche ein fescher Kerl seinesgleichen halten könne. Im Begriff, guter Dinge von dem kurzen Pfade seiner Tugend abzuschwenken, rennt er mit dem verlassenen Engel der Liebe an der Thüre zusammen. Jeanette ist gekommen, den ungetreuen Bräutigam ins Gebet zu nehmen, mit der leisen Hoffnung, ihn eines Besseren zu belehren. Aber der Junggeselle behauptet seine Position, und die enttäuschte Braut besitzt Stolz und Zartgefühl genug, ihn nicht länger aufzuhalten. Erst als sie den abtrünnigen Jean im Kreise wüster Gesellen und gefälliger Schönen jauchzen und singen hört, überfällt sie der ganze Jammer ihrer trostlosen Lage, das beleidigte Geschlecht empört sich in ihr, und sie beschließt, die verletzte Frauenwelt und sich an dem Frevler zu rächen. Zunächst will sie nichts als die Erniedrigung des Treulosen, er soll im Staube vor ihr knien und der versammelten Gemeinde darthun, daß nicht von ihm, sondern von ihr die Scheidung vor der Hochzeit ausgegangen sei. Hat sie erst den Kontrakt von Jean unterschrieben in der Tasche, so bleibt es ihrem Gutdünken überlassen, den rechten Gebrauch von dem Papier zu machen. Ach, aber alle Frauenlogik ist lückenhaft, und auch Jeannette hat einen wichtigen Faktor bei ihrer Berechnung vergessen: ihr Herz. Sie liebt den durchgegangenen Sausewind noch immer, und die Ausführung ihres Racheplanes würde ihr nur eine neue Demüthigung bringen, wenn nicht eine erstaunliche Wandlung in Jeans Gesinnungen vor sich ginge.

Bis hierher sind wir den Herren J. Barbier und M. Carré, im Vertrauen auf das gute Ansehen der französischen Librettenfirma, widerspruchslos gefolgt. Nun aber stehen wir vor dem schwächsten Punkte ihres Buches, welcher das Ende aller dramatischen Weisheit bezeichnet. Was mit Händen zu greifen ist und offen vor den Augen des ruhig Beobachtenden daliegt, wird dem hastig und unbesonnen vorwärts Schreitenden zum Hinderniß, das ihn zu Falle bringt. Alle Prämissen zu einer psychologisch interessanten, allgemein einleuchtenden und befriedigenden Handlung sind gegeben, aber die Librettisten vermögen den wünschenswerthen Schluß nicht zu ziehen, und ihr Gedicht wird plump und ordinär wie ein deutsches Possenspiel von allerneuestem Datum. Die poetische Gerechtigkeit hätte verlangt, daß Jeannette ihrem Vorhaben treu geblieben wäre. Das beleidigte Weib trägt, Göttin und Rächerin in einer Person, den Gürtel der Grazien als Wehrgehenke für das Schwert der Vergeltung; es öffnet und schließt die Pforten des irdischen Paradieses, und nur die Reue kann das entweihte Heiligthum von der ihm zugefügten Schande reinigen. Jean muß bereuen, das Gefühl seiner Unwürdigkeit und Rohheit muß ihm den

Digitized by Google

zertrümmerten Altar seines Hauses wieder aufbauen helfen, und seine Seele muß im Fegefeuer der Entsagung ihre Schlacken abwerfen. Es empört unser sittliches Gefühl, wenn wir die reine Unschuld, Herzenseinfalt und hingebungsvolle Treue des liebenden Weibes zur dienenden Magd eines wüsten und gewissenlosen Gesellen degradirt sehen. Daß diesem endlich die Augen aufgehen über den hohen Werth des köstlichen Schatzes, den er in Starrsinn, Härte und Verblendung von sich gestoßen, begreifen wir allenfalls; aber wir wollen nicht, daß er den Schatz gewissermaßen zum Lohne für seine Brutalität davonträgt; wir wollen, daß er ihn verdienen lernt und seiner sich werth erweist. Die Gefahr, das erst gering geschätzte, dann seiner Bedeutung nach richtig erkannte Gut zu verlieren, wäre die geringste Buße, welche dem Leichtsinnigen auferlegt werden müßte. Jeannette darf die Trunkenheit ihres aus dem Wirthshause heimkehrenden Verlobten zu ihren Gunsten ausbeuten, aber sie darf ihren Namen nicht auch unter den Kontrakt setzen, um den Unwürdigen an sich zu binden. Von dem Augenblicke an, in welchem sie ihr weibliches Selbstgefühl preisgiebt, verliert sie unsere Theilnahme, und wo wir von dem Ordnungssinn, Opfermuth und der bezaubernden Anmuth ihres Wesens gerührt und erwärmt werden sollen, erkältet uns das Absichtliche und Berechnende in dem Benehmen der jungen Hausfrau. An Stelle des wohlthuenden Humors macht sich die skeptische Laune breit; wir zählen die Nadelstiche, welche auf die Reparatur des zerrissenen Hochzeitsrockes verwendet werden, und wägen die Thränen ab, die auf den Sammetkragen fallen. Gut geweint und schlecht genäht! Der ganze Jammer einer Konvenienzheirath faßt uns an. Wird Jean, nachdem er seinen Rausch auf dem Heuboden ausgeschlafen hat, von der neuen Einrichtung seines Wohnzimmers in seinen freien Grundsätzen sich erschüttern lassen? Ihn erwarten ein geflickter Rock, frische Bettvorhänge, mehrere blank polirte Möbel, ein artig ausgestattetes Buffet und ein gedeckter Tisch in der aufgeräumten Stube. Solchen Lockungen kann auch der grimmigste Junggeselle nicht widerstehen. O Weiber, o Dichter! Seid ihr nur dazu da, um den Staub zu fegen, Knöpfe anzunähen, Eierkuchen zu backen, Salat zu putzen und dem Publikum die alte Bettelsuppe in neuen Kochtöpfen auf den häuslichen Herd zu stellen? Mit der Wendung und Moral des Stückes werden freilich alle Mütter unversorgter Töchter einverstanden sein.

Was die Verfasser des Textes versehen, hat die humorvolle und graziöse Musik des Komponisten Viktor Massé nach Kräften ausgeglichen. Von jeher war es das Loos des Musikers, die Dummheiten des Dichters wieder gut zu machen. Massé verdeckt den Kapitalfehler des Librettos mit menschenfreundlicher Hand, und wo dem Zuschauer

Digitized by Google

angst und bange wird, pfeift er ihm ein gefälliges Liedchen. Er hat dem groben Tölpel Jean ein Herz in die Brust gesetzt und dem aufdringlichen Wirthschaftsgeist Jeannettens ein seidenes Schürzchen vorgebunden, dessen Bänder lustig umherflattern. Dem Schaden am hochzeitlichen Gewande hilft er mit einer zarten Romanze ab, und das Mobiliar tanzt nach den Rhythmen einer schelmischen Walzerarie an Ort und Stelle. Aus jedem Winkelchen des Zimmers kichert ein gutmüthiger Kobold hervor, und jedes Stuhlbein singt seine eigene Melodie; auch der gebratene Speck des Eierkuchens haucht ein feineres Aroma aus, und unter den grünen Salat scheint Ambrosia gemischt. Ein solches Haus- und Küchenkonzert könnte auch einen Gewitzigteren bethören. Aber der Komponist glaubte noch ein Uebriges thun zu müssen und stattete die Braut wie eine Primadonna mit einer glänzenden Koloratur-Arie aus, welche sie ihrem Jean als Frühständchen zur Morgengabe bringt. Diese Arie schmeckt allzusehr nach der großen Oper, auch die Nachtigall, welcher die Vermittlerrolle zwischen Dorf und Stadt zufällt, verräth ihre akademische Bildung in einem längeren Flötensolo. Man erwartete hier so etwas wie ein einfaches Lied, eine sanfte Klage um die verlorene Brautnacht, welche der thörichte Jean leider unbenützt hat vorüberstreichen lassen. Wohl könnte Jeanette von der Stimme der Philomele den schluchzenden Laut ungestillter Sehnsucht, den schwellendeu Ton nimmer ruhenden Verlangens entlehnen, aber den Jubel ihrer schmetternden Triller und Rouladen sollte sie sich für später aufheben. An sich ist die Nachtigall-Arie ein effektvolles Paradestück, ohne daß sie von der Besonderheit des Massé'schen Talents eine charakteristische Probe gäbe. Letzteres macht sich anderweitig desto lebendiger und erfreulicher bemerkbar.

Massé ist der geborene Chansonnier und erreicht die besten Erfolge mit seinen leicht hingeworfenen, zu einer kecken Pointe in die Höhe schnellenden oder zu einem beziehungsreichen Refrain sich ausbreitenden Kouplets. Seine musikalische Empfindung ist kein schäumender Katarakt, der unaufhaltsam von Klippe zu Klippe stürzt und in wilden Sprüngen sich vertausendfacht, sondern ein zierlicher Springbrunnen, von glattem Marmorbecken eingefaßt, der bald eine goldene Kugel auf seinem Strahl tanzen läßt, bald sich zusammenzieht oder ausdehnt, je nach dem Aufsatzrohr, welches den natürlichen Quell zu allerlei künstlichen Variationen treibt. „Jeannettens Hochzeit" erinnert vielfach an die erste Unschuldsperiode der Offenbachschen Muse, an ihr altkluges, aber sympathisches Kindergesicht mit dem drolligen Lachen, ehe es zur höhnisch grinsenden Fratze sich verzog. In Wien steht Massé von seiner dreiaktigen Oper „Paul und Virginie" her in frischem, aber keineswegs gutem Andenken... Wenn die Künstler älter und nicht klüger werden, müssen sie sich darein

Digitized by Google

schicken, daß man sie an die blühenden Hoffnungen ihrer Jugend erinnert. Eine so duftige Blüthe, wie „Jeannettens Hochzeit“ — die Oper stammt aus dem Jahre 1853 — hat allerdings mehr versprochen als den sauren Apfel, in den man bei „Paul und Virginie“ beißen mußte.

„Der König hat's gesagt“.

Von Leo Delibes.

(1882.)

Der König hat's gesagt, und was der König sagt, ist über jeden Zweifel erhaben. Da giebt es keinen Widerspruch, kein Bedenken, keine thatsächliche Berichtigung — schon der bloße Gedanke eines Einwandes wäre Majestätsverbrechen. Hätte der König gesagt: „Mein lieber Marquis von Moncontour, wir haben gehört, daß Sie eine Reise nach dem Mond unternehmen; Ihr Entschluß erfreut sich unseres allerhöchsten Beifalles, wir wünschen Ihnen Glück dazu und erwarten bei Ihrer Rückkehr ausführlichen Bericht“ — so wäre dem armen Grafen nichts weiter übrig geblieben, als wirklich in den Mond zu reisen. Wie er es fertig gebracht hätte, wäre seine Sache gewesen. Was man diesmal von ihm zu verlangen geruht, klingt weniger abenteuerlich und ist doch ebenso gewagt: er soll seinen Sohn bei Hof präsentiren. Man will ihn protegiren, der unsterblichen Verdienste wegen, durch welche der Vater den Staat sich zur Erkenntlichkeit verpflichtet. Der alte Marquis verdankt nämlich den Zutritt zum großen Lever einem Papagei; keinem figürlichen, sondern einem wirklichen, dem entflogenen Lieblingsvogel der Frau von Maintenon, den er wieder einzufangen so glücklich war. Der Sohn eines solchen Vaters berechtigt ohne Zweifel zu den besten Erwartungen, auch sein Glück ist im Vorhinein gemacht, also komme er, es aus der Hand des erhabensten Monarchen Ludwig XIV. zu empfangen!

Ach, wo einen Sohn hernehmen, wenn man nur vier Töchter besitzt? fragt sich der verzweifelte Vater. Er hat nie einen Sohn gehabt und wird nie einen haben. Wollte er auch sich jenes Leidensgefährten und Majoratsherrn erinnern, dem sein treuer Haushofmeister bei der Geburt des fünften unerwünschten Mädchens devotest bemerkte: „Da werden freilich der Herr Graf sich noch einmal bemühen müssen“, so würde ihm dieses leuchtende Beispiel häuslicher Pflichttreue hier wenig helfen; denn die Lieferungszeit ist eine zu kurze, und das vorgerückte Lebensalter seiner Gattin, wie seine eigene Bescheidenheit erlauben ihm obendrein nicht mehr, so gute Hoffnungen zu nähren. Aber der König

Digitized by Google

hat's gesagt, und er muß einen Sohn haben. Sein heißester Wunsch soll wider Vermuthen erfüllt werden. Wozu gäbe es auch Tanzmeister in Versailles? Ein solcher maître à danser mußte dazumal mehr verstehen als heut zu Tage. Er war ein großer Herr im Kleinen, der nach den Launen der Vornehmen tanzte, um sie gelegentlich wieder nach seinen eigenen tanzen zu lassen; an die Wirbel seiner Quartgeige knüpften sich tausend unsichtbare Fäden, mit denen er Intriguen aller Art spann, und sein Violinbogen bedeutete manchmal einen nicht weniger mächtigen Herrscherstab als das Szepter des allgewaltigen Königs. Mitou, der geriebenste Schelm und abgefeimteste Spitzbube des ganzen Hofes, Mitou, der leichtfüßige Nirgends und Ueberall, Mitou, der unverkennbare Vorläufer des lustigen Figaro, braucht nur in die Hände zu klatschen, und das Haus Moncontour hat, was es so dringend benöthigt: einen ausgewachsenen Stammhalter. Mit dem Blicke des Genies hat der schlaue Tanzmeister in Benoit, dem Liebhaber der Kammerzofe Javotte, alle Eigenschaften entdeckt, die ein Abkömmling eines erlauchten Geschlechtes braucht, um Karrière zu machen, eines Geschlechtes, das ein sanftes Kalb im Wappenschilde führt, obwohl sein erster Ahn, Athalarich von Moncontour, täglich mindestens zwei Menschen umbrachte.

Benoits tölpelhaftes Entrée erregt allgemeines Entsetzen, da er seinen neuen Vater bei der ersten zärtlichen Umarmung beinahe erdrückt und der Frau Marquise die hochgeborne Rechte so herzhaft schüttelt, daß sie zu schreien anfängt. Aber Mitou erbietet sich, binnen wenigen Tagen aus dem ungeschlachten Bauernlümmel den feinsten Kavalier herauszuschleifen, und das Entzücken Benoits, dem der Graf sofort durch die Nase in die Glieder fährt, theilt sich allmählich seiner Umgebung mit. Ja, bald soll Mitou erfahren, daß er in seinem Lehrling den Meister gefunden; denn schon nach drei Lektionen liebt, trinkt, spielt, wettet, flucht, lästert, randalirt, rauft und abenteuert der junge Herr so gut wie ein anderer Kavalier, er giebt Maskenbälle, verschwendet das väterliche Gut, macht Schulden, bricht mit der Brandfackel in das Kloster ein, in welchem man seine Pseudo-Schwestern vor ihm verborgen hat, und würde ohne Zweifel Alles zu Grunde richten, befreite nicht ein zweites Machtwort des Königs das gräfliche Haus schnell wieder von diesem enfant terrible. Seine Majestät hatte durch ein Versehen einen Marquis aus Nichts ins Dasein gerufen, warum sollte sie umgekehrt nicht durch einen zweiten Irrthum den ersten aufheben und den Marquis wieder zu Nichts machen können? Dergleichen ist ja schon öfter dagewesen. In aller Geschwindigkeit hat der trunkene Benoit zwei Duelle ausgefochten, die beide mit seinem Falle endigten. Denn beide Male stürzte er gleich beim ersten Anlaufe der Gegner,

Digitized by Google

zweier ausgemachter Hasenfüße, zu Boden, so daß ihn Beide umgebracht zu haben glaubten, während er unversehrt und guter Dinge nach Hause ging. Natürlich hat der König, dem das Unglück zu Ohren gekommen, nichts Angelegentlicheres zu sein, als sogleich ein paar Herren vom Hofe zu Moncontour zu senden, welche dem schwer geprüften Marquis mit der Kondolenz des Monarchen den Herzogstitel als Pflaster für sein zerrissenes Vaterherz überbringen müssen. Graf Benoit protestirt vergebens geben das Ende seines kurzen Kavalierlebens. Er ist todt, definitiv todt, denn „der König hat's gesagt", und der weiß das besser.

Aus diesem amüsanten Stoff hat Edmond Gondinet das Libretto für Leo Delibes und seine Oper „Le roi l'a dit" gedichtet. Durch nichts würde der Inhalt des Buches die äußere Bestimmung desselben verrathen, wenn nicht durch das traditionelle Liebespaar Javotte-Benoit. Beide sind echt opernmäßig sentimental angehaucht und verrathen ihre schäferliche Abkunft nicht nur in vielen lyrischen Expektorationen, sondern auch in der Art, mit welcher sie an der befriedigenden Lösung der allgemeinen Verwirrung theilnehmen, indem sie einander heirathen. Mit unglaublicher Geschicklichkeit hat der Dichter das eigentlich Dramatische hinter die Szene verlegt, um dem Musiker nicht auf der Bühne störend in den Weg zu treten. Weder von Ludwig XIV. noch von Frau von Maintenon, weder von dem Empfange bei Hofe noch dem Klosterraub und dem Duell bekommen wir etwas zu sehen, und doch wissen wir das Alles und glauben es sogar zu erleben, da die Kunst des Musikers die Täuschung zu einem vollkommenen Grade steigert. Der Dichter hat dem Komponisten gleichsam einen Spiegel aufgestellt, in welchem die hinter den Kouliffen sich abspielenden Vorgänge reflektirt werden. Was wir darin erblicken, ist viel interessanter als die Personen, mit denen wir es unmittelbar zu thun haben. Wir sehen über die Köpfe der komischen Gesellschaft hinweg in ein getreues Bild der Zeit Ludwigs XIV. Ein nachlässig hingeworfenes, gedankenloses Wort von den Lippen des Königs ruft die ganze Bewegung hervor und versetzt sie wieder in Ruhestand. Das ist ein Gedanke von so außerordentlicher Feinheit und Fruchtbarkeit, wie er nur dem Kopfe eines ausgezeichneten Talentes entspringen kann. Wer ordentlich in das Werk hineinhört und -sieht, wird neben der Oper ein Lustspiel bemerken, das sich beinahe unabhängig von jener entwickelt, und zwar ein Lustspiel, das hart an die Satire streift und hinter der komischen Maske ein bitterböses, höhnisch lächelndes Gesicht zu verbergen scheint. Gondinet würde auf der dramatischen Szene mit dem Stücke einen ebenso tollen Tag erlebt haben, wie den, an und mit welchem Beaumarchais vor hundert Jahren die Pariser in den April schickte, wenn er nicht, ein rückwärts gewandter

Digitized by Google

Seher, in der Zeitrechnung um einige Dezennien zurückgeblieben wäre. Aber das Lächerliche findet zu jeder Zeit seine Rechnung in der großen Tollhäuslerwirthschaft dieser Welt; die Gegenwart amüsirt sich über die Vergangenheit, und ein Narr lacht immer den anderen aus. Heute hat Ludwig XIV. nicht viel mehr zu sagen, und wenn er absolutistische Gelüste verspürt, bleibt ihm nichts übrig, als etwa inmitten eines einsamen Bergsees oder auf dem Gipfel einer Hochalpe ein zweites Versailles zu gründen und den Wichtelmännern oder Wassernixen sein „L'état c'est moi" begreiflich zu machen.

Deutet der Text der Oper auf Beaumarchais zurück, so lehnt die Musik ebenfalls an ältere Franzosen sich an, ohne indessen auch nur einen Augenblick ihre durchaus moderne Herkunft zu verleugnen. Delibes bekundet den feinen Geschmack eines Amateurs, der für das Rokoko eine ausgesprochene Vorliebe hat; er betrachtet die reizenden Sächelchen vielleicht mit noch zärtlicheren Blicken als sein Publikum, das davor wie an einem Schaukasten im Alterthums-Museum stehen bleibt und weiter geht, ohne das mindeste Aneignungsgelüst zu verspüren. In jedem Sammler steckt ein verschämter Dieb; und doch hat vielleicht noch kein Komponist weniger an fremdem Eigenthum sich vergriffen als Delibes. Ja, wir kennen diese zart instrumentirten Liebes-Affairen, diese von den Flöten und Klarinetten aufgefangenen schmachtenden Blicke und Seufzer, diese von den Oboen und Fagotten dingfest gemachten Neckereien und Koketterien; wir kennen die mit Allongeperücke, Chapeaubas, Spazierstock und Degen gravitätisch einherstolzirenden Bässe und die in seidenen Strümpfen und kurzen Röckchen zierlich dahintänzelnden Violinpassagen; wir kennen dieses ganze, von Atlas, Gold und Sammt strahlende, weiche, duftige Orchester. Aber woher? Vielleicht von einem Gemälde Watteaus oder einer Garten-Dekoration Le Nôtres. Denn in der Musik Anderer suchen wir vergebens etwas Gleiches oder Aehnliches zu entdecken. Seheu wir uns ein wenig näher in dem Raritäten-Kabinet der neuen Oper um. Da haben wir gleich zu Anfang ein kostbares Stück eingelegter Arbeit. Die Ouverture ist kein thematisch durchgeführter selbständiger Musiksatz, sondern ein Potpourri, ein summarischer Bericht, ein illustrirter Katalog mit reizenden Melodien, die später ihre Rolle spielen werden. Ein leitender Grundgedanke läßt sich kaum darin erkennen; das verliebte Kammerzöfchen huscht zweimal vorüber, der Chor der Modewaarenhändler, welche den Bauernburschen Benoit zum Marquis herausputzen, und die Polka, mit welcher die vier Schwestern ihren Adoptivbruder begrüßen, wechseln mit festlich heiteren Tanzrhythmen ab. Wer wird auch bei einer Perlmutter- oder Elfenbein-Marqueterie nach einem leitenden Grundgedanken

Digitized by Google

fragen? Delibes bekümmert sich überdies nicht allzu viel um die formale dramatische Logik, trotzdem er hie und da Anläufe zu ernsterer Motivation nimmt. Wenn Javotte und Benoit sich ihres früheren anspruchslosen Liebesglückes wieder erinnern, und die Stimme der Natur über Ehrgeiz und Verführung siegt, geht das Orchester mit einer bezeichnenden harmonischen Wendung auf das schlichte Hirtenliedchen zurück, mit welchem die Liebenden im ersten Akte ihr Wiedersehen feiern. Auch die Wiederholung der F-dur-Polka aus dem zweiten Akte am Schlusse der Oper, welcher Alles, was zu einander gehört, vereinigt, mag für eine sinnig motivirte Reminiszenz gelten. Dagegen scheinen andere Wiederholungen einer tieferen Begründung zu entbehren. Die Musik der Zwischenakte ist eben nichts als hübsche Musik, und man würde fehlschießen, wollte man glauben, sie stünde in einem intimeren Zusammenhange mit dem Folgenden oder Vorhergehenden, weil sie Dageweſenes oder Künftiges wiederbringt oder vorausnimmt. In den öfters wiederkehrenden Septimen, welche in dem kleinen Melodram Javottes verschlagenes Wesen bezeichnen, möge ein Klügerer ein Leitmotiv erkennen! Dieselbe Sache zweimal zu sagen, ist in der Musik ein beliebtes und erlaubtes Mittel, auf den Zuhörer recht nachdrücklich einzuwirken, nur muß die Sache dieser Auszeichnung auch würdig sein. Wer eine Trivialität dadurch zu vertiefen glaubt, daß er sie zehnmal wiederholt, befindet sich in einem ebenso großen Irrthum wie der, welcher sich fürchtet, das Ungewöhnliche durch den häufigen Gebrauch zu entkräften. In der Ouverture und den Zwischenaktsmusiken läßt die Instrumentirungskunst des Komponisten ihr Licht am hellsten leuchten; im Ensemble wird das Licht gar zu oft unter den Scheffel gesetzt. Wenigstens geschieht dies hier im großen Hause, wo die Spieloper gern das Heimchen am Herd sein möchte, wenn ihr schüchternes Gezirp nur gehört würde.

Ueber ein Mißverhältniß des Werkes aber wird in Deutschland kein noch so kleines Theater hinweghelfen. Der erste Akt der Oper ist der Partitur nach so lang als die beiden anderen zusammengenommen. Das ist an sich kein Vorzug und wird geradezu ein Fehler, wenn unsere Sänger die Pausen mit Konversation ausfüllen sollen. Mit der Musik finden sie sich schlecht und recht ab, obwohl sie auch da ihrer Kehle leider ein größeres Recht einräumen, als ihrer Zunge — ein Umstand, der verhängnißvoll für jede, zumal aber für die französische Spieloper werden muß. Kommt nun dazu, daß der Komponist am Schlusse des zweiten Aktes schon seine Haupttrümpfe ausgespielt hat, so ist der dritte nicht mehr zu retten, und nähme er selbst, wie bei der gegenwärtigen Aufführung, seine Zuflucht zu einer Reprise des flotten Walzers, der

Digitized by Google

im ersten Finale bereits seine Schuldigkeit hätte thun sollen. Schade, daß man sich, wohl schon von früher her, daran gewöhnt hat, den letzten Akt als überflüssiges Anhängsel zu betrachten, während er doch seines köstlichen Lustspielhumors und einiger musikalischer Delikatessen wegen das geduldige Ausharren reichlich belohnt! Aber hier, wo der Komponist von den deutschen Schauspielern gründlich im Stich gelassen wird, ist keine Aussicht auf Abhilfe vorhanden, und so macht Delibes den Eindruck eines Verschwenders. Im ersten Akte wirft er sein musikalisches Gold mit vollen Händen unter die Leute, im zweiten fängt er zu sparen an, im dritten muß er beinahe betteln gehen. Seine Oper gleicht einer Guirlande, bei der zuerst nur Blumen aneinandergereiht, dann reichlich grünes Laub dazwischen gewunden wird, bis zuletzt der blanke Faden zum Vorschein kommt. Aber was für entzückende Blumen, welch' erfrischendes Grün und — bald hätten wir auch den Faden mit einem rühmenden Beiwort bedacht, denn es ist kein gemeiner Opernspagat, sondern die feinste seidene Schnur, welche dem Halse jedes Großveziers zur Ehre gereichen würde. Man hört Delibes häufig einen berechnenden Eklektiker nennen und sucht ihm seine Beziehungen zu Auber, Offenbach und — Beethoven nachzuweisen, die unleugbar vorhanden sind. Fallen denn die Meister aus einem luftleeren Raume herunter, mit einem fertigen, nagelneuen Kompositionsplan in der Tasche? Der Himmel bescheere uns noch recht viele solche Eklektiker wie Delibes, die eine so reiche melodische Ader besitzen, die sich so fein auf Harmonik, Rhythmik und Instrumentirung verstehen und überhaupt so viel gelernt haben, ohne ein großes Wesen davon zu machen. Wer die Oper hört, nimmt gleich beim ersten Male einen vollen Melodienstrauß mit nach Hause. Da ist der gavottenartige, auf den Zehenspitzen zierlich fortschreitende Marsch der Sänftenträger, da die dem Volkston abgelauschte, von den Holzbläsern so charakteristisch begleitete Chansonnette „Jacquot singt hell", da die elektrisirende Walzer-Arie und die in Hinkjamben und Synkopen seufzende Romanze Javottes, da ihre große über einem graziösen Menuett sich erhebende Arie, da das fromme Liedchen Philomelens, eine Sünderin im Büßerkleide u. A. m. Die eigentliche Stärke der Oper jedoch beruht in ihren Ensemblesätzen. Jene vielbelobte Singlektion im ersten Akte (unter Mitous pathetischer Direktion) gehört zu dem Liebenswürdigsten, was die heitere Tonmuse ihrem Günstlinge beschеert hat. Man stelle sich vier allerliebste rosa-atlassene Dämchen vor, welche einen ungeheuer ernsten und streng im Styl gehaltenen Gesang an die Furien einstudiren sollen, während jede einen ungelesenen Liebesbrief in der Tasche stecken hat. Sowie der den Violinbogen im Takte schwingende Professor den Rücken wendet — und Meister Mitou

Digitized by Google

spielt den Gelegenheitsmacher mit Passion — zieht jede ihren heimlichen Schatz hervor, um gleich darauf wieder in ihren figurirten Kanon einzufallen. Noch amüsanter wird die Szene, als zwei der Briefsteller vor dem Fenster eine schmelzende Serenade von allerneuestem Schnitt anstimmen, die höchst anmuthig von den wuchtigen Sequenzen und majestätisch im Viervierteltakte dahinrollenden Passagen des alten Chores absticht. Die Liebhaber steigen über die Mauer, und Alles ist im besten Einvernehmen, als die strenge Mama dazwischenschneit. Mitou taktirt wie ein Rasender, und die Töchter singen ihre Mutter mit der Ansprache der Furien zu Boden, während die beiden fremden Vögel sich hinter ihren Kleidern verstecken. Ebenso belustigend wirkt der Lieferanten-Chor, wenn er exakt ausgeführt wird. Unsere guten Leute und schlechten Musikanten verdarben ihn total und fanden sich erst auf dem hohen B am Schlusse wieder zusammen — zu ihrer nicht geringen Genugthuung. Im zweiten Akte versteckten sie ihre Unsicherheit hinter dem bunten Maskengewühl. Das auf Schmetterlingsflügeln flatternde G-moll-Terzett zwischen Flarambel, La Bluette und Benoit mit seiner in Dur aufblühenden, schwärmerischen Kantilene und dem geflüsterten Vivo am Ende ist auch eine Perle, die in Gold gefaßt sein will. Flarambel, der den ganzen Abend fürchtete, nicht gehört zu werden, verlieh dem Pianissimo die ganze Kraft seiner energischen Stimme, und da die Anderen nicht zurückbleiben wollten, gab es ein Geflüster, wie „das Singen unseres Küsters."

Die Vorzüge des Werkes haben uns unvermerkt auf die Schwächen der Aufführung gebracht, die, wie wir nicht verheimlichen können und wollen, sehr auffällige und sehr empfindliche waren. Von den Mitwirkenden füllte eigentlich kein einziger seinen Platz vollkommen aus — die Wenigsten wußten mit ihrer Rolle etwas anzufangen, und auch diese Wenigen waren über die ersten bescheidenen Anfänge nicht weit hinausgekommen. Unsere Vorwürfe treffen nicht sowohl eine einzelne Person, da es an löblichem Eifer Niemand fehlen ließ, als die Sache. Noch mancher Tropfen sauren Schweißes wird vergossen werden müssen, ehe wir das besitzen werden, was man eine komische Oper nennt. Und gerade von der Ausbildung dieser Kunstgattung hängt, wie wir überzeugt sind, das Heil der nächsten musikalisch-dramatischen Generation ab. Wer es noch nicht wissen sollte, daß die große Oper sich schon überlebt hatte, als Wagner ihr den Gnadenstoß versetzte, der betrachte nur die klägliche Produktion der letzten vierzig Jahre und büße bei Meyerbeer und Verdi seine Sünden ab! Es würde uns wie den Franzosen an komischen Opern gewiß nicht fehlen, wenn wir die Mittel hätten, sie zu pflegen; an hoffnungsvollen Anläufen mangelt es nicht.

Digitized by Google

Aber eine so überstürzte und bedenkliche Aufführung wie die des Delibesschen Meisterwerkes bringt uns schwerlich vorwärts. Spiccato, spiccato! meine Herren und Damen! Mehr Zunge und weniger Brust! Und nicht mit genagelten Stiefeln über einen Parquetboden gehen, denn man thut einer französischen Oper schon genug damit an, daß man ihren Text „verdeutscht". Möge wenigstens die Musik nicht ins Deutsche übersetzt werden!

„Der Cid".

Von Jules Massenet.

(1887.)

„Ecoutez! Ecoutez la joiieuse fanfare!"

Von den Mächten, welche die Phantasie der Menschheit regieren, ist ein formengebendes Gesetz für die hervorragenden Erscheinungen der Sage und Geschichte geschaffen worden. Wie auf Erden bei Lebzeiten, muß der Held nach dem Tode als Phantom der Kunst seinen vorgezeichneten Weg wandeln. Er beginnt seine ideale Laufbahn im Epos, findet ihren Höhepunkt im Drama und beschließt sie in der Oper, wenn nicht etwa die Tücke des Zufalls ihn dazu verurtheilt, den letzten Seufzer seiner großen Seele unter den Sprüngen eines grausamen Balletmeisters auszuhauchen. Diesem allgemeinen Schicksal ist auch der Nationalheld der Spanier Don Rodrigo Diaz von Vivar nicht entgangen. Seine Landsleute nannten ihn El Campeador (campiductor oder campidoctus), den Führer im Felde, den Schlachtenkundigen; Almansor aber, einer der von ihm besiegten Maurenkönige, begrüßte ihn, der Ueberlieferung nach, mit dem Namen Cid: „Dame la mano il mio cide — en mi lingua es mi Senor!" (Gieb mir die Hand, mein Cid — das ist in meiner Sprache: mein Herr!) Wie Huber in seiner Geschichte des Ruy Diaz berichtet, wird von einer Urkunde des elften Jahrhunderts auch ein Jude erwähnt, der die stolze Bezeichnung „der Cid" führte — wahrscheinlich als der allmächtige Gläubiger verschiedener edler Mohren. Deutschland kennt den Cid aus der unserer Jugend geläufigen Herderschen Romanzendichtung, Frankreich aus dem berühmtesten Drama des gefeierten Corneille. Beide Formen, der Romanzero Herders, wie das Schauspiel Corneilles, sind spanischen Ursprungs, und der Cid des französischen Klassikers, an dessen Erscheinen auf der Bühne der Pariser Société des Comédiens (1636) sich ein heftiger literarischer Streit knüpfte, ist nur eine den drei Einheiten des Aristoteles angepaßte Transformation des ersten Theiles von Guillem de Castros „Las

Digitized by Google

Mocedades del Cid", einer Dilogie, in welcher die Jugendthaten des großen Feldherrn getreu nach der Legende dramatisirt worden sind. Ein deutsches Drama vom Cid hat uns Ludwig Schneegans frei nach Corneilles Vorbild gegeben, das in München verdienten Beifall gefunden hat.

Massenets Oper ist nicht der erste Versuch, den Cid für die musikalische Bühne zu gewinnen; vielmehr haben sich von Händel bis Bizet sehr viele Komponisten um die Gunst des spröden Spaniers beworben, ohne daß es einem unter ihnen gelungen wäre, ihn in der Welt des dramatischen Gesanges heimisch zu machen. Der Berufenste, das Wagestück mit bleibendem Erfolge auszuführen, wäre unstreitig Karl Maria v. Weber gewesen. Durch den ihm befreundeten Ludwig Tieck, dessen Vorlesungen in Dresden er fleißig besuchte, war er in seiner Neigung für das spanische Theater bestärkt worden, und Friedrich Kind, der Dichter des „Freischützen", sollte ihm den „Cid" schreiben. Helmina v. Chezy, die Verfasserin der „Euryanthe", berichtet uns in ihren Denkwürdigkeiten, daß Kind bereits den Entwurf des Librettos gemacht hatte, die Ausarbeitung desselben aber in Folge der Mißhelligkeiten, die zwischen Weber und ihm ausgebrochen waren, unterließ. Im Hinblick auf die halb verunglückte Euryanthe spricht der Sohn und Biograph Webers sein Bedauern darüber aus, daß sein Vater einen ihm so völlig zusagenden Stoff unbenützt aus der Hand gegeben habe. Wir theilen seine Gefühle und brauchen dabei nicht einmal an Massenet und seine neue Oper zu denken!

Für das Libretto derselben haben die Herren D'Ennery, Gallet und Blau sich bei de Castro und Corneille Raths erholt, so daß also, den Komponisten und den deutschen Uebersetzer mitgezählt, nicht weniger als sieben Autoren an dem Werke beschäftigt waren. Die Grundlage des Buches bildet das Drama Corneilles mit seinem Konflikt zwischen Ximenens Tochterpflicht und ihrer Liebe zu Rodrigo, dem Mörder ihres Vaters. Voltaire rühmt im Kommentar zu Corneille diesen herzzerreißenden „combat des passions", den man vor dem „Cid" nicht gekannt habe, und vor welchem „alle anderen Schönheiten der Kunst leblos erschienen". Daß die Liebe zu Rodrigo, der als Retter des Vaterlandes aus der Schlacht zurückkehrt, den Haß gegen den Mörder überwindet, Ximene im letzten Augenblicke auf ihre beschworene Rache verzichtet und dem von König und Volk als Cid begrüßten glorreichen Sieger die Hand zum Bunde giebt, ist eine von allen Ueberlieferungen zugestandene Thatsache, mit welcher das verfeinerte Schicklichkeitsgefühl des modernen Publikums sich längst abgefunden hat. Die pedantische Rücksicht auf die vierundzwanzig Stunden seiner gepriesenen Zeiteinheit,

Digitized by Google

der zu Liebe auch die Mauren in Sevilla landen müssen, obwohl diese Stadt ihnen erst zweihundert Jahre später von den Spaniern entrissen wurde, hat Corneille gezwungen, die in der Legende weit auseinander liegenden Ereignisse nahe zusammen zu rücken. Dadurch erhält der Schluß seiner Tragikomödie ein noch schwereres Gewicht. Unsere Librettisten brauchten sich an die dramaturgischen Schrullen ihrer Vorfahren nicht zu binden und könnten im Nothfalle die drei Monate, welche de Castro zwischen der Ermordung des Don Gormaz und der Verlobung Ximenens verstreichen läßt, für sich in Anspruch nehmen. Dadurch, daß der König Fernando in höchster Bedrängniß das Urtheil über den von Ximene angeklagten Rodrigo dem Rathschlusse des Allerhöchsten anheimstellt und, dem Drängen des geängsteten Volkes nachgebend, den jungen Helden zum Heerführer gegen den Feind ernennt, wird ohnehin ein neues Moment der Verschiebung und Entlastung in den Verlauf der Handlung gebracht. Dem Heile des Vaterlandes muß auch der Zorn Ximenens weichen, und der aus dem Grabe finster heraufdrohende Schatten ihres Vaters, welcher ehemals die festeste Stütze des Thrones war, kann nur durch die Heldenthaten seines Nachfolgers versöhnt werden. Ximene darf dem hochherzigen Sinn des stolzen Gormaz, dessen Tochter sie ist, auch noch über Tod und Gruft hinaus vertrauen; sie fühlt, wie er in ihr fortlebt und sie zum Rechten leitet; das Andenken an den Todten quält sie nicht mehr, seit Rodrigo dieselbe Klinge, welche das theure Leben raubte, im Blute der Ungläubigen rein gewaschen hat, und sie weiß, daß der Geist des Erschlagenen nur noch zwischen sie und den ihrer würdigen, herrlichen Helden tritt, um die Hände der Liebenden in einander zu legen und den Bund ihrer Herzen zu segnen. Der feierliche Augenblick, in welchem diese Erkenntniß sie mit beseligender Gewißheit überschauert und durchdringt, ist die Pointe, in welche die Handlung ausläuft, der dramatische Ertrag eines sorgfältig motivirten psychologischen Prozesses, die Frucht einer langen und zweckdienlichen Vorbereitung. Der Donna Ximene zuguterletzt — wie dies in Wien geschah — den Theaterdolch in die Brust stoßen, derselben Ximene, welche zwei Akte zuvor in glühender Begeisterung ihrem Rodrigo zuruft: „Reviens si grand et si chargé d'exploits qu'on serait moins coupable en contemplant ta gloire d'oublier le passé que d'en garder mémoire!“ heißt daher dem Drama die Spitze abbrechen und seine beste Figur einem billigen, äußeren Effekt aufopfern. Einen solchen Gewaltstreich wagt kein Dichter, nicht einmal ein Uebersetzer, der einigen Respekt vor einem Werke besitzt, an welchem de Castro und Corneille mitgearbeitet haben.

Auch für die holperigen Verse trifft den Uebersetzer nicht die volle Verantwortung. Als ihn das vorzügliche französische Libretto reizte,

Digitized by Google

das Gedicht ins Deutsche zu übertragen, war er sich der Unmöglichkeit, etwas dem Original Ebenbürtiges zu schaffen, wohl bewußt. Da die Franzosen nicht wie wir die Sylben messen, sondern zählen, so kann der Komponist mit den Versen seines Librettisten umspringen, wie er will. Der Uebersetzer aber, welcher sich zuerst nach dem musikalischen Rhythmus richten muß, würde sich in heillose Widersprüche mit der Musik verstricken, wenn er seinem sprachlichen Formgefühl nachgeben wollte.

Eigenthümlich ist der Umstand, daß fast Alles, was im Libretto wörtlich von Corneille herrührt — und die drei Franzosen haben ihren Klassiker sehr ungenirt geplündert — der musikalischen Behandlung widerstrebt, während die aus de Castro herübergenommenen Stücke, welche bei Corneille fehlen, vor Allem der Ritterschlag im ersten und die Erscheinung des Santiago de Compostella im letzten Akte — bei de Castro ist es der heilige Lazarus, der Rodrigo seinen Beistand verheißt — dem Komponisten bereitwillig entgegenkommen. Dazu gehören auch die lyrischen und szenischen Zuthaten der Herren Gallet und Blau, also das Duett zwischen Ximene und der Infantin, das Schwertlied Rodrigos im ersten Akte, der Zweikampf, das Volkstreiben auf dem Markte von Burgos, das sich daranschließende sehr ausgedehnte Ballet und das große Ensemble im zweiten, sowie das Duett zwischen Ximene und Rodrigo, die Soldatenchöre und das Gebet vor der Schlacht im dritten Akte. Nach diesem kurzen Inhaltsverzeichniß läßt sich am schnellsten und leichtesten eine Uebersicht über Massenets Errungenschaften gewinnen. Wir wollen damit nicht behaupten, daß die genannten Stücke immer gute Musik enthalten, sondern nur einen unter vielen Gründen angeben, der es Massenet verwehrte, nicht mehr und nicht bessere Musik zu schaffen. Wo der französische Dramatiker das Wort behält, mögen der Komponist und die Sänger zusehen, wie sie mit den gespreizten Alexandrinern fertig werden. Kein zweites Sylbenmaß hat in der poetischen und musikalischen Literatur solches Unheil angestiftet als die in der Mitte getheilten, dem tragischen Vers der Griechen fälschlich nachgebildeten Trimeter. Diese langgewundenen, glatten Zwölf- und Dreizehnfüßler haben meist die fatale Neigung, wie ein zerschnittener Wurm ein Dopelleben zu führen; und ihre membra disjecta kriechen dann gern nach entgegengesetzten Richtungen auseinander. Sie verführen den Dichter zu Wortspielen und Antitheſen, welche den Musiker zur Verzweiflung bringen; ja, dieser muß überhaupt froh sein, wenn er die ihm ewig entschlüpfenden Bestien festhält und bemeistert. Er traut ihnen nicht eher, als bis er sie Sylbe für Sylbe mit Notenköpfen festgenagelt hat, und die längsten Zeitmaße scheinen ihm für dieses schweißtreibende Geschäft noch nicht lang genug. Daher schreiben sich

Digitized by Google

die vielen $^{3}/_{2}$=, $^{4}/_{2}$=, $^{9}/_{4}$=, $^{9}/_{8}$= und $^{12}/_{8}$=Takte, von denen die Partitur der Massenetschen Oper wimmelt. Aber auch bei leichteren Taktarten erschwert sich der Komponist sein Vorhaben mit Triolen und martellirten Achteln, weil er sich nicht anders zu helfen weiß. Man betrachte nur das große Ensemble im zweiten Akte, das aus lauter gesungenen Anapästen zu bestehen scheint, von denen jede einzelne Zeile die Bosheit nicht verleugnen kann, je vier kleine selbstständige, durch Cäsuren getrennte Verstheile als Unterorganismen zu besitzen: „Nicht vermag || ich nach Recht || und Gesetz || zu entscheiden" 2c. Es krabbelt Einem vor Augen und Ohren. Dem Sänger bricht die Zunge, dem Musiker das Herz. Durch das musikalische Sylbenstechen kommt eine unerträgliche Monotonie in das ganze Werk, und man wundert sich, daß man diese Last athemloser Deklamation auch nur eine halbe Stunde aushält, ohne zur Wuth gereizt zu werden oder einzuschlafen.

Massenet hat bei Vielen, besonders bei seinen Landsleuten, sich in den Ruf gebracht, praktischer Wagnerianer zu sein, weil er mit seiner Musik neben dem Dichter herläuft, wenig melodische Erfindung besitzt, mit einigen Leitmotiven operirt und viel Lärm macht. Ein vierblätteriges Kleeblatt triftiger Gründe, welches die Rechtgläubigen von Bayreuth sich in ihren Katechismus legen mögen! Nein, Massenet ist kein Anhänger des „Meisters", sondern der getreue, aber schwache Nachfolger seiner Landsleute, des französirten Meyerbeer, Halevys, Gounods und Thomas', von denen er alle seine Tugenden erworben hat. Seine Untugenden aber sind international und helfen die trostlose Epoche charakterisiren, welche über die große Oper allerwärts hereingebrochen ist.

Was wir am „Cid" zu rühmen haben, ist die ehrliche Unbefangenheit und Offenheit, mit welcher der Komponist für seinen Mangel an musikalischen Baarmitteln einsteht. Er giebt nicht mehr als er hat, obgleich er die paar leitenden Melodien der Oper ganz gut noch öfter bringen und noch weiter ausspinnen könnte, als er es thut. Gleich die Ouverture bedeutet den deklarirten musikalischen Bankerott. Die Phrasen, welche Santiago, den König, Cid, Gormaz und Ximene dem Zuhörer präsentiren, sind etwa so viel werth wie die Redensarten, die zwei höfliche Leute bei ihrer ersten Bekanntschaft austauschen. Dann fangen die hellen Fanfaren an zu schmettern, welche der Instrumentation des Werkes ihre charakteristische Schutzmarke — in Blech — anhängen. Die musikalische Schleppe der Infantin ist ein altes Inventarstück der historischen Oper; auch die Gesänge der Krieger, Priester und Hofleute, welche bei der Zeremonie des Ritterschlages unter Orgelschall und Glockenklang angestimmt werden, sagen uns nichts Neues. Einen Aufschwung nimmt die Musik zu der Hymne, mit welcher Rodrigo sein

Digitized by Google

Schwert anfingt, läßt aber bald wieder die Flügel sinken. Die Entzückung Rodrigos beim Anblick Ximenens trägt den Silberglanz der Gounodschen Farbengebung und macht auch bei späteren Wiederholungen ihren Effekt. So würde es mit und ohne Grazie bis zum Ende der Oper weitergehen, wenn nicht das pikant instrumentirte, an spanische Nationalweisen anklingende reizende Ballet im zweiten Aufzuge eine sehr erwünschte Abwechslung brächte. Wie das Ballet das musikalische Herz der Oper ist, so mag die stimmungsvolle Soloszene, in welcher Ximene ihren Schmerz ausweint, in Verbindung mit dem ihr folgenden Duett für ihren dramatischen Kopf gelten; hier sprechen die künstlerische Intelligenz und der an der Erfahrung gereifte Verstand des Dramatikers vernehmlich zu unseren Sinnen.

„Manon".

Von Jules Massenet.

(1889.)

„Manon, sphinx étonnant, véritable Sirène
Coeur trois fois féminin — que je t'aime
et te haïs!"

Die schöne Manon Lescaut ist von dem Augenblicke ihrer Geburt an dazu bestimmt gewesen, den Männern die Köpfe zu verdrehen. Sie erschien zuerst in Buchform 1733 in des Abbé Prevost' „Histoire du chevalier des Grieux", und die französische Lebe- und Lesewelt lag huldigend ihr zu Füßen. Ihr geistiger Vater hat sich vor dem Verdacht der Unsittlichkeit so wenig zu schützen vermocht, daß sein berühmter Zeitroman fort und fort für ein ebenso unterhaltendes wie bedenkliches Buch à la Crebillon angesehen wurde. Die Geschichte des Chevaliers Desgrieux sollte durch ihr abschreckendes Beispiel die Grundsätze und Sitten des Publikums bessern; aber das lüsterne, genußsüchtige und frivole Publikum fragte nichts nach ihrer moralischen Tendenz, sondern ergötzte sich an ihren galanten Abenteuern und ließ den Geschmack an der Theorie des Guten auf sich beruhen. Meister des Grabstichels, der Radirnadel und der Zeichenfeder wie Gravelot, Lefebvre und Johannot schmeichelten der reizenden Manon, indem sie ihr Bild in den verschiedensten, mitunter sehr gewagten Lebenslagen zu Schau stellten. Wer die Schöne besitzen will, muß sie bis auf den heutigen Tag mit Gold aufwiegen. Ihre Verhältnisse zu Lustspieldichtern, Librettisten und Balletkomponisten sind bekannt. Scribe und Halévy entführten sie, Barrière ging mit ihr durch, und Auber fand auf seine alten Tage noch Gefallen an ihr. Ja, sogar unser Lessing konnte ihren Reizen

Digitized by Google

nicht widerstehen; da er aber gerade mit seiner „Minna“ beschäftigt war, überließ er „Manon“ großmüthig seinem Freunde Joh. Christian Brandes, der ihr in dem Trauerspiele „Der Schiffbruch“ (1765) vorübergehende Unterkunft gewährte. Als die Zeiten, wenn nicht moralischer, so doch prüder und absprechender wurden, erstanden der gekränkten Manon glühende Vertheidiger in Musset, Janin und dem jüngeren Dumas. In der „Kameliendame“ des Letzteren haben wir eine moderne Metamorphose der alten Romanfigur erhalten. Höchst bezeichnend für die allgemeine Auffassung des Prevostschen Romanes ist die Verschiebung der beiden Hauptpersonen zu Gunsten des weiblichen Theiles. Nicht der verlorene Sohn seines gewissen- und gesinnungslosen Zeitalters, nicht der durch die rasende Leidenschaft seiner sinnlichen Begierde verblendente, vom hochgeborenen Edelmann bis zum Zuhälter, Falschspieler, Räuber und Mörder herabgesunkene Desgrieux, sondern die feile Dirne, welche den erbärmlichen Freuden ihres Wohllebens die Ehre und Tugend des Geliebten aufopfert und sich an reiche Wüstlinge verkauft, trat in den Vordergrund der öffentlichen Aufmerksamkeit.

So und nicht viel anders ist der gegebene Stoff auch von den neuesten Bearbeitern desselben, den Herren Meilhac und Gille, aufgegriffen und dargestellt worden. Ihr Libretto, welches der Oper Massenets zu Grunde liegt, läuft ebenfalls auf eine Verherrlichung der Sünderin hinaus, deren Namen es als brennendes Mal an der Stirne trägt. Alles, was gegen Dumas und seine „Kameliendame“, beziehungsweise gegen Verdi und seine „Traviata“, an sittlicher Entrüstung vorgebracht worden ist, könnte mit scheinbar noch viel größerem Rechte gegen Massenet und seine „Manon“ geltend gemacht werden. Denn Violetta Valery erscheint neben dem bösen Engel des Chevaliers wie eine Heilige. Entsagt sie doch, hingerissen von der Gewalt eines reinen Gefühles, ihren Ausschweifungen, bringt sie doch sich selbst, ihr Glück, ihre Liebe und ihr Leben der Familienehre des Geliebten zum Opfer! Violetta wird zur Märtyrerin ihres Schicksals, und ihr Untergang mag allenfalls für eine Art von tragischer Galoppade gelten. Manon dagegen gewinnt unsere Sympathie, ohne sie zu verdienen, und wir haben ihr gegenüber, ganz wie Desgrieux in seinen besseren Stunden, das beschämende Bewußtsein, unsere Theilnahme an eine Unwürdige zu verschwenden. Was ihre Gesinnung betrifft, so befindet sie sich in dem eigenthümlichen Vortheil, keine zu haben. Sie fühlt ihre Erniedrigung nicht, weil ihr der Begriff derselben gänzlich mangelt. Ihre Liebe zu Desgrieux weiß nichts von der Ausschließlichkeit der Leidenschaft, nichts von den Pflichten der Treue. Von Launen, Bedürfnissen, Gewohnheiten und äußeren Zufällen abhängig, folgt sie ohne Kampf und ohne

Digitized by Google

Ueberlegung dem ersten Besten, der willens und im Stande ist, sich für seine Maitresse zu ruiniren. Daß sie ins Zuchthaus eingesperrt wird und mit anderen Verlorenen nach Louisiana verschickt werden soll, richtet sie endlich zu Grunde, weil ihr verzärtelter, zerrütteter Körper dem Elend des Gefängnisses und den Beschwerden der Reise nicht gewachsen ist, und sie stirbt nicht an gebrochenem Herzen auf der Folter der Reue, sondern an Entkräftung auf der Landstraße.

Woher kommt es nun, fragen wir, daß trotz alledem unser ästhetisches Mitleid für Manon rege wird, und daß, wenn wir vor der Wahl zwischen ihr und der Traviata stehen, wir unbedenklich zu ihren Gunsten uns entscheiden? Abgesehen von ihrer bestechenden Persönlichkeit ist es die furchtbare Einfalt, die schreckliche Geradheit, die schaudervolle Naturwahrheit ihres Wesens, was uns an sie fesselt. Sie ist gefährlich und unschuldig wie eine schöne Giftblume, die sich auch nicht darum bekümmert oder dafür verantwortlich weiß, daß sie Dem, der sie an Herz und Lippen drückt, den Tod bringt. Ihr ganzes Dasein hat etwas Vegetatives, Pflanzenmäßiges: sie entfaltet sich, blüht und verwelkt, und wie die Blume sich nach der Sonne wendet, so dreht sie sich nach dem Glanze des Goldes. Andererseits wiederum ist ihre Gestalt der unmittelbaren Gegenwart um mehr als ein Jahrhundert entrückt, sie gehört, wenn auch nicht der Welt-, so doch der Kulturgeschichte an, die Verdienste ihres ersten Autors werden ihr zugerechnet, und der literarische Glorienschein ihres Hauptes schützt sie vor den Insulten der empörten Moral.

Manons Abenteuer verlieren in demselben Maße von ihrem Schmutz und ihrer Häßlichkeit, in welchem der Boden, auf dem sie sich ereignet haben, räumlich und zeitlich sich von uns entfernt, um uns dann geistig desto nähergerückt zu werden. Hier setzten denn auch die Librettisten mit ihrer besten Kraft ein. Ihr Buch ist ein historisches Bilderbuch, voll interessanter lebendiger Szenen, die mit dem Auge des Malers gesehen und von der Hand des Dichters festgehalten worden sind. Die Farben fügte der Musiker hinzu, und Massenet müßte nicht der gewandte, wohlgeübte musikalische Kolorist sein, als welcher er sich hinlänglich erwiesen hat, wenn er nicht seinen Vortheil aus der eigenthümlichen Beschaffenheit des Buches zu ziehen verstände. Was fragt der Maler viel nach den gemüthlichen und geistigen Eigenschaften der Gesellschaft, mit der er seine historischen Genrebilder belebt? Und auch der Musiker, wenn er wie Massenet nur ein verkappter Historienmaler ist, fragt nichts darnach. Ihm kommt diese lüderliche Sippe von Lebemännern, Grisetten, Spaziergängern, Soldaten und Spielern eben recht, weil sie mit der ihm geläufigen oberflächlichen Charakteristik sich begnügt und keinerlei Forderungen an den künstlerischen Ausdruck eines tieferen, feiner

Digitized by Google

abgestuften Seelenlebens stellt, welches zu versinnlichen dem französischen Musiker nur ausnahmsweise einmal gelingen will. Deshalb gehen die Figuren seiner Oper — Manon und Desgrieux abgerechnet — vollständig in der Allgemeinheit unter, und es liegt ebenso in der Natur der Sache wie in der das Komponisten, daß sein Personal im Ganzen dieselbe musikalische Uniform trägt. Die beiden Lebemänner Guillot und Brétigny unterscheiden sich gar nicht von einander, Manons „Freundinnen", Poussette, Javotte und Rosette, treten wie die drei Damen in der „Zauberflöte" als geschlossenes Terzett auf — vielleicht ein sinnbildlicher Ausdruck dafür, daß sie nur eine gewisse Sorte von Damen repräsentiren! Erheiternd wirkt der Umstand, daß in den Sälen des Hotel Transylvain die Falschspieler sich zu einem besonderen Männerchor zusammenrotten, als ob sie eine gesetzlich anerkannte Körperschaft wären. Musikalisch verzeichnet ist die Figur des Garde-du-Corps Lescaut, den die Librettisten zum Kousin Manons gemacht haben — im Roman ist er ihr Bruder — um seinen Intriguen größere Wahrscheinlichkeit zu geben. Jeder wird diesen abgefeimten Schuft nach der treuherzig biedermännischen Arie, in welcher er seinem noch unverdorbenen Bäschen ausführliche Wohlverhaltungsmaßregeln ertheilt, für einen braven Kerl nehmen, so ehrlich klingt die breite, hausbackene Melodie, und Massenet bestärkt den Zuhörer in seinem Irrglauben noch durch ein spießbürgerliches Ritornell. Als Lump erklärt sich Lescaut erst vor dem grünen Tische, wenn er das Lob seiner Dame — der Pique-Dame — singt. Noch undeutlicher gezeichnet erscheint der Graf Desgrieux, der bemitleidenswerthe Vater des Chevaliers. Charakteristisch an seinem musikalischen Profil ist nur seine lange Nase, das Erbtheil der Desgrieux, welche in Form eines dreitaktigen Familien-Leitmotivs ihren Schatten weit vorauswirft. Zwei Akte hindurch werden wir auf die Dazwischenkunft des Edeln vorbereitet; die Sehnsucht des auf der Heimfahrt begriffenen Sohnes, das poetische Entschuldigungsschreiben, welches der anderweitig beschäftigte Chevalier an den Alten richtet, wie das zum zweiten Akte überleitende Orchestervorspiel werden von derselben zur Tiefe hinabsteigenden Baßmelodie getragen. Auch als der Graf endlich zu einem kurzen Rencontre mit Manon die Szene betritt, versäumen die pünktlichen Violoncelli nicht, ihm höflichst aufzuwarten, und Brétigny kann sich getrost auf sein musikalisches Erinnerungsvermögen verlassen, wenn er ausruft: „Ich täusche mich nicht, Graf Desgrieux!" Bei der Zusammenkunft von Vater und Sohn — letzterer hat aus Verzweiflung über Manons Untreue in Saint-Sulpice die Weihen genommen — müßte das Leitmotiv vor Vergnügen außer Rand und Band gerathen, aber der Vater hat es unbegreiflicher Weise mit-

Digitized by Google

zubringen vergessen. Er singt, von dem allezeit ergebenen Violoncell begleitet, eine auf achtbare Heirath ausgehende, höchst lehrsame Vermahnungsarie und zieht mit seiner langen Nase ab. Es ist immerhin möglich, daß wir den Charakter des Grafen falsch beurtheilen, und daß die lange Nase im Orchester nicht ihm oder dem Stamme der Desgrieux, sondern ausschließlich seinem Sohne zugehört — vielleicht soll das Leitmotiv sogar dessen edlere Natur kennzeichnen; denn es kommt nach der ersten Hälfte des dritten Aktes gar nicht wieder zum Vorschein. Solchen verwünschten Mißverständnissen sieht der rathlose Erklärer moderner Musikdramen sich auf Schritt und Tritt ausgesetzt. Zuverlässiger finden wir einige andere Motive, darunter eines, welches uns in dieser Oper der Treulosigkeit bis zum letzten Liebesseufzer Manons und Desgrieux treu bleibt. Es steht im Neunachteltakte und wird zuerst von einer Solovioline mit Harfenbegleitnng angestimmt, um die plötzlich erwachenden süßen Empfindungen der Liebenden zu verkündigen. Für so viele Liebe nur vier Takte! Und sie werden durch die unendlichen Wiederholungen nicht reizender. Freilich kann man zur Entschuldigung dieses Verfahrens von den leidenschaftlichen Ergüssen des immer wieder zur Liebe sich vereinigenden Paares sagen: c'est toujours la même chose. Doch das sind ebenso Gebrechen der Zeit wie des Komponisten.

Seine ganze Kraft hat Massenet sich bis zu dem Liebesduett aufgespart, welches den auch im Uebrigen reichlich mit musikalischen Schönheiten ausgestatteten dritten Akt triumphirend abschließt. Dieses eindringliche Stück bringt nicht allein deshalb eine so große Wirkung hervor, weil es den Höhepunkt einer sorgfältig angelegten, mit technischen Meistergriffen ausgeführten Steigerung bildet, sondern weil wir in ihm den vollen Brustton herzlicher Begeisterung zum ersten Male vernehmen. Die lange zurückgehaltene und künstlich gedämpfte Gluth ursprünglicher Leidenschaft schlägt in hellen Flammen auf, das gefesselte Element sprengt seine Bande und macht sich frei. Man denkt an ein brennendes Haus, von dessen einstürzendem Dachgebälke plötzlich eine mächtige Feuergarbe zum Himmel lodert. Zu dieser Höhe schwingt sich weder das lärmende Finale der Spielerszene noch der feierlich verklärte Schluß der Oper auf, und es war mehr als unvorsichtig von dem Komponisten, hier durch eine absichtliche Reminiszenz an das große B-dur-Duett zu erinnern. Ein solcher Effekt verfängt nicht zum zweiten Male. Es wäre ebenso verfehlt gewesen, die sentimentale Apostrophe, mit welcher Manon von dem kleinen Tischchen ihrer beschränkten Häuslichkeit Abschied nimmt, zu wiederholen, obwohl auch dieser raffinirt einfache Gesang an Ort und Stelle seinen Zweck völlig erreicht. Wie tief dagegen erschüttern uns die schlichten letzten Worte des Sterbenden: „Und das ist die Ge-

Digitized by Google

schichte von Manon Lescaut", die an ihr erstes Zwiegespräch mit Desgrieux anknüpfen! Ganz besonders hervorgehoben zu werden aber verdienen jene Stellen der Oper, in welchen Massenet mit leichter Hand die verschnörkelten Ornamente des Rokokostyles zu dem zierlichsten Rahmen für sein Zeitbild verbindet. Lescauts schmachtender Chanson „O Rosalinde" trifft den galanten Ton der glattrasirten, weißgepuderten, mit Schönpflästerchen beklebten Gesellschaft vorzüglich. Vielleicht in noch höherem Grade erwecken die nach alten Mustern gearbeiteten Balletstücke und jenes reizende, oft wiederkehrende Menuett, welches die Promenadenszenen des dritten Aktes so anmuthig beseelt, den Schein täuschender Echtheit. Von der schwächsten Seite zeigt Massenet sich in den größeren Formen der Chöre und Ensemblesätze. Seine Chöre haben die fatale Gewohnheit, immer der Meinung des Orchesters zu sein, und das gemeinsame Wirken des Vokalquartettes bleibt in der Homophonie einer völlig unentwickelten Stimmführung befangen. Alle für Einen und Einer für Alle! Da müssen dann gehäufte Instrumental-Effekte dürftigen Ersatz leisten und in Gemeinschaft mit dem fürchterlichen Unisono der Singstimmen den Zuhörer einschüchtern, betäuben und zu Boden werfen. In diesem unkünstlerischen Terrorismus, welcher auch bei der geringfügigsten Gelegenheit in die Posaune stößt, mit Triangel und Cinellen rasselt, die große Trommel rührt und auf die Kesselpauken losdonnert, geht allmählich der Sinn für das Schickliche und Wohlangemessene verloren.

„Werther".

Von Jules Massenet.

(1892.)

Der Zusammenhang der Gegenwart mit Goethes „Werther" ist ein sehr lockerer. Zwar spinnt die Literaturgeschichte und deren jüngste Tochter: die Goethe-Forschung, noch Fäden zu dem vielbeweinten Schatten des jungen Dichters hinüber; aber dieses spröde Maschinengarn hält nicht in der Naht, und unsere Jugend kennt den ehemaligen Lieblingsroman kaum noch vom Hörensagen, aus dem Schulunterricht. Ein Geschlecht, das bei Zola, Ibsen, Dostojewski und Tolstoi heranwächst, hat das Verständniß und den Geschmack für die empfindsame Schwärmerei des unglücklichen Selbstmörders verloren, und der Dichter, welcher auf das Titelblatt zur zweiten Auflage der „Leiden des jungen Werther" die Verse schreiben durfte: „Jeder Jüngling sehnt sich, so zu lieben, jedes Mädchen, so geliebt zu sein," würde mit dieser als Thatsache hingestellten Aeußerung heute auf ungläubiges Kopfschütteln stoßen. Seine

Digitized by Google

Warnung: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!“ erscheint daher vollkommen überflüssig. Die ungeheuere Wirkung des Goetheschen Romanes zittert nur bis in die sechsziger Jahre unseres Säkulums nach. Da konnte noch Nestroy mit einer possenhaften Parodie des Werther sein Glück versuchen, während gleichzeitig in Italien seriöse Opern gegeben wurden, die denselben Gegenstand behandelten. So ungeeignet Werthers gefühlsreiches, aber thatenarmes Leben für die dramatische Behandlung sich uns darstellen mag, so zahlreich sind gerade die Dramatisirungen dieser höchst persönlichen Liebes- und Leidensgeschichte. Das Buch hatte kaum die Presse verlassen, als auch schon die Bühne Besitz von ihm nahm. Der braunschweigische Gesandtschafts-Sekretär August Friedrich von Goué, der Begründer des lustigen Ordens von der „Tafelrunde“, welchem Goethe als Ritter Götz der Redliche bei seinem Aufenthalte in Wetzlar angehörte, war der Erste, der mit dem Trauerspiele „Masuren oder der junge Werther“ das Zeichen gab (1775). Schon im nächsten Jahre erstanden nicht weniger als sechs andere Werther-Dramen. Daß auch die Oper bei ihrer erklärten Abhängigkeit von der Schauspielbühne sich den Romanhelden nicht lange entgehen lassen durfte, versteht sich von selbst. Hier machte der Deutsch-Franzose Rudolf Kreutzer, der berühmte Geigenspieler und Verfasser der „Kreutzerschen Etuden“, den Anfang mit „Charlotte et Werther“ (1792), und Andere eiferten ihm nach.

Gewiß entspricht die Tragödie des Herzens, wie sie von Goethe entwickelt wird, weit mehr dem Wesen der Musik, als sie sich mit der Technik des Dramas verträgt, da der psychologische Prozeß in der Seele des Helden, auch wenn er sich veranschaulichen ließe, die fehlende Handlung schwerlich ersetzen könnte. Von dem Faustschen Element, das im „Werther“ gährt, abgesehen, drängt hier Alles aus dem Bereiche des Begrifflichen einer sinnlich-übersinnlichen Sphäre zu, in welcher wir die wahre Heimat der Musik erkennen. Werther zieht die ganze Schöpfung in sich hinein, bis sie nur noch in seiner Phantasie lebt. Trotz seiner breiten, rednerischen Ergüsse gelingt es ihm nicht, sich über sein Wesen so klar zu werden, wie er es wünschte. Immer bleibt etwas Räthselhaftes, Unaussprechliches, d. h. Musikalisches in ihm zurück. Er hätschelt sein Herzchen wie ein krankes Kind und gestattet ihm jeden Willen; er möchte zum Maikäfer werden, um in einem Meere von Wohlgerüchen herumzuschweben und alle seine Nahrung darin zu finden. Man lese nur den Brief vom 18. August, um eine der herrlichsten Symphonien zu hören, die jemals in Worten komponirt worden ist! Und nicht allein, so lange er sich Eins weiß mit der umgebenden Natur, sondern auch, da es zum verhängnißvollen Bruche zwischen Beiden kommt und

Digitized by Google

er den Riß, der sein Gemüth zerspaltet, als den Weltschmerz der zerklüfteten Schöpfung fühlt, klingt ein verborgener Gesang durch Alles, was er denkt und spricht. Sein Leben verhallt wie ein trauriges Lied, und seine Gestalt verdämmert in den tönenden Nebeln der Ossianschen Geisterwelt. Warum also sollte dieser geborene Ergründer und Verkündiger des menschlichen Herzens kein Opernheld werden?

Aehnliche Erwägungen mögen auch Massenet zur Komposition seines „Werther“ angetrieben haben. Der Autor der „Manon Lescaut“ steht auf viel zu vertrautem Fuße mit der Opernbühne der Gegenwart, als daß er nicht der frohen Hoffnung hätte leben dürfen: es würde ihm gelingen, die Sprödigkeit des Stoffes zu überwinden und die Theilnahme des Publikums für eine längst aus der Mode gekommene Romanfigur von Neuem zu erwecken. Wie der große und unbestreitbare Erfolg, den Massenet in Wien mit seinem „Werther“ davongetragen hat, beweist, war seine Hoffnung vollauf gerechtfertigt. Ob aber dieser von den Pariser Herren Blau, Milliet und Hartmann frei nach Goethe gedichtete Werther auch wirklich derselbe poetische Träumer ist, für welchen er angesehen zu sein wünscht? Ja und nein. Wohl kommt er genau so wie sein altes Original gestiefelt und gekleidet, schwärmt für die Natur im Allgemeinen und Lotte im Besonderen, küßt die Kinder trotz ihrer Rotznäschen, schreibt sentimentale Briefe, übersetzt den Ossian und erschießt sich zuletzt mit ziemlicher Pünktlichkeit — und dennoch ist er ein Anderer und hat trotz seiner schönen Goetheschen Redewendungen etwas Fremdes, Pfiffiges, Wohlzurechtgelegtes und Modernes in seinem Wesen. „Es hat schwer gehalten,“ sagt Werther der Aeltere, „bis ich mich entschloß, meinen blauen einfachen Frack, in dem ich mit Lotten zum ersten Male tanzte, abzulegen; er ward aber zuletzt gar unscheinbar. Auch habe ich mir einen machen lassen, ganz wie den vorigen, Kragen und Aufschlag, und auch wieder so gelbe Weste und Beinkleider dazu. Ganz will es doch die Wirkung nicht thun.“ Nun, ähnlich wie Werther mit seinem neuen blauen Frack, ergeht es uns mit der aus dem Französischen ins Deutsche zurückübersetzten Dichtung, der die Pariser Librettisten ein so bauschiges Gewand angefertigt haben. Unsere französischen Kollegen bemühten sich redlich, so deutsch zu sein wie nur irgend möglich, und ihr Libretto tritt auch äußerlich für die Wahrheit der Geschichte mit Ortsnamen und Daten ein. Daß sie Wetzlar, den einstigen Sitz des Reichskammergerichtes, in die Umgegend von Frankfurt verlegen und das Dorf Wahlheim (Garbenheim) eine kleine Stadt sein lassen, verzeihen wir ihnen ebenso gern, wie daß sie die Handlung um ein Jahrzehnt vorwärts datiren. Derlei geographische und chronische Lizenzen gehen bei den Franzosen neben anderen poetischen

Digitized by Google

Freiheiten mit drein. Gleich Ort und Zeit haben auch die Beziehungen zwischen Monsieur Werther und Mademoiselle Charlotte in drastischer Weise sich verändert und erscheinen in einem seltsamen, grellen Lichte. Werther kehrt mit Lotten am Arme vom Ball zurück; er weiß nicht, daß sie bereits mit dem abwesenden Albert versprochen ist — Albert ist meist abwesend! — und Lotte thut nichts dazu, den charmanten jungen Mann über die heikle Sachlage aufzuklären. Erst als der vom Wirthshause heimkehrende Vater der verfänglichen Mondscheinpromenade mit den Worten: „Albert est de retour“ ein ernüchterndes Ziel setzt, gesteht die verschämte Lotte „traurig und leise“, sie habe ihrer sterbenden Mutter gelobt, Albert zu heirathen: „Dieu m'est témoin qu'un instant près de vous j'avais oublié le serment qu'on me rappelle.“ Mit diesem indirekten Liebesgeständniß stimmt dann das Benehmen Lottens bei dem zweiten Rencontre in Wahlheim überein. Sie, die seit drei Monaten verheirathet ist, schickt den zudringlich werdenden Freund fort, indem sie auf seinen Ausruf: Mais ne plus vous revoir c'est impossible! erwidert: „Ami, je ne suis pas à ce point rigoureuse et ne saurais vouloir un exil éternel . . . vous revriendrez bientôt . . . tenez . . . à la Noël!“ Dieses allzu nachsichtige Gebot kann leicht für einen Aufschub der Liebe genommen werden und schmeckt stark nach Koketterie. Frauen haben in dieser Hinsicht ein richtigeres Gefühl als die Männer. Wir berufen uns auf die authentische Lotte der Wiener Hofoper, auf Fräulein Renard. Sie gab ihrem Werther einen so verführerischen Abschied, daß Jeder an seiner Stelle schon zu Mariä Geburt wieder gekommen oder gar nicht erst weggegangen wäre. Aber bedurfte die Katastrophe, wie der französische Werther sie bringt, nicht derartiger Vorbereitungen? Lotte, deren Sehnsucht sich an den Briefen des Abwesenden von Neuem entzündet hat, fällt dem zum festgesetzten Termine Zurückgekehrten nach längerem vergeblichen Widerstande in die Arme: „Pitié! Pitié! (dans les bras de Werther) Ah!“ Allerdings bleibt sie nur zwei kurze Allabreve-Takte hindurch an seiner Brust liegen und flüchtet dann in ihr Zimmer. Werther stürzt, nachdem er Abschied von der „Natur“ genommen, ebenfalls davon, und der betretene Albert, der entweder zu früh oder zu spät zu kommen pflegt, wittert sofort Unrath. Unsere Dramatiker lassen ihm keine Zeit zu der häuslichen Szene, die er aufführen will, sondern schicken ihm sofort Werthers Bedienten mit dem bekannten Zettel über den Hals. Werther bittet um die Pistolen. „Donnez-les lui!“ befiehlt er Lotten. „Qui? Moi?“ — „Sans doute.“ Albert geht mit der Genugthuung eines beleidigten Gatten, der seine Rache genommen hat, auf seine Stube; Lotte aber läuft in den Winterabend hinaus dem

Digitized by Google

Bedienten nach: „Dieu! tu ne voudras pas que j'arrive trop tard!“ Durch die blitzartige Schnelligkeit, mit der die Ereigniſſe ſich hier überſtürzen, betäubt, vergißt man, nach der Möglichkeit des Geſchehenen zu fragen. Gewiß hat die Bühne ihr ideales Raum- und Zeitmaß, d. h. ſie kann es ſo weit und ſo eng nehmen wie ſie will. Aber die Einheit des einmal angenommenen Maßes muß feſtgehalten werden. Wenn Werther nur drei Minuten braucht, um nach Hauſe zu eilen und ſeinem Burſchen den Zettel zu geben, ſo dürfen nicht eben ſo viele Stunden vergehen, bis Lotte bei ihm erſcheint. Das erſte Bild des letzten Aktes ſpielt am 24. Dezember, Nachmittags 5 Uhr; im Zwiſchenſpiel, das ihm folgt, ſchlägt es bereits Mitternacht! Auch ſonſt kümmern ſich die Librettiſten blutwenig um die Wahrſcheinlichkeit. So bleibt es beiſpielsweiſe ganz unaufgeklärt, wann eigentlich Werther mit Lotte vertraut geplaudert, muſizirt und geleſen haben ſoll. Durch den wiederholten Ausruf: „Un autre son epoux!“ knüpft Werther bei ſeinem Auftritt im zweiten Akte unmittelbar an den Schluß des erſten an und erweckt ſomit die Vorſtellung, daß er die Geliebte in den Honigmonaten ihrer Ehe nicht geſehen hat. Da er gleich darauf abreiſt und erſt zum Feſte wiederkommt, iſt die Möglichkeit eines näheren Verkehres ausgeſchloſſen, und die theueren Erinnerungen, die ſich für Werther an Frau Lottens Wohnzimmer knüpfen, ſchweben in den Wolken. Des armen Werther verlängerte Leiden — er wird von Lotte noch einmal ins Leben zurückgerufen und muß, mit der Kugel im Leibe, ein großes Duett ſingen — wollen als die dramatiſche Konſequenz des in eine moderne Ehebruchs-Tragödie umgewandelten Opernſtoffes hingenommen werden. Durch Lottens Liebestod iſt eine Triſtanſtimmung in das Werk getragen worden, welche dem Komponiſten hinlänglich Gelegenheit bot, zu zeigen, was er von Richard Wagner gelernt hat.

Mehr als die früheren Opern Maſſenets neigt dieſes „lyriſche Drama“ der neudeutſchen Schule zu, ohne jedoch das echt franzöſiſche Weſen des Komponiſten auch nur einen Augenblick zu verleugnen. In der Originalität der Erfindung, in der Kraft der Geſtaltung, in der Energie des Ausdruckes bleibt der Franzoſe hinter dem Deutſchen weit zurück; in der Gewandtheit der äußeren Technik, in der Berechnung der ſzeniſchen Wirkung, in allerlei geiſtreichen Nebeneinfällen kommt er ihm nahe und übertrifft ihn wohl gelegentlich einmal. Auch verdient dem großen Vorbilde gegenüber das kleinere Talent ſeines klugen Maßhaltens wegen, gelobt zu werden. Die Knappheit des Werkes, welches ſich niemals ins Umſtändliche, Entlegene und Ueberſpannte verliert, und lieber zu wenig als zu viel ſagt, gehört nicht zu ſeinen geringſten Vorzügen. Um nur ja recht ſtylvoll, d. h. wagneriſch zu ſein, hat

Digitized by Google

Massenet Chor und Ensemble aus der Oper verbannt und erlaubt es selbst den Singstimmen der Liebenden nicht anders, als im unisono zusammenzutreffen. Nur die beiden weinlustigen Pfahlbürger Johann und Schmidt, die Zechkumpane des Amtmannes, und der Kinderchor mit seinem Weihnachtsliede dürfen sich mehrstimmig hören lassen, als wolle der Komponist symbolisch andeuten, daß man Kindern und Betrunkenen eine solche Thorheit zu Gute halten muß. Unserer bescheidenen Meinung nach hätte der zweite Akt der Oper durch eine möglichst solenne musikalische goldene Hochzeitsfeier nicht bloß dem Pfarrer von Wahlheim, sondern auch den zuschauenden Gästen im Theater wohlgethan. Ein charakteristisch belebtes Volksbild mit Chor und Tanz wäre der angenehmste Kontrast zu den Liebesszenen gewesen, ohne daß der dramatische Styl des Ganzen gefährdet zu werden brauchte. Doch das würde am Ende gar wie ein Ballet ausgesehen haben, und Werthers Leiden mit Ballet — quelle idée! An Stelle der als altmodisch verpönten Ouverture hat die Oper mehrere Orchestervorspiele, welche je zu einem ihrer vier Bilder überleiten. Diesen vier Fundamentalsätzen einer dramatischen Symphonie mit obligaten Gesangstimmen schließt sich das reizende Zwischenspiel der Heimkehr vom Balle als zart beseeltes Adagio amoroso an. In ihr schlägt das liebevolle, von sehnsüchtiger Leidenschaft bewegte Herz des Werkes, das den Adern des Organismus immer frisches Blut zuführt. Durch die blauleuchtende duftige sommerliche Mondesnacht wehen pianissimo die abgerissenen Klänge des fernen Tanzes herüber. Das schöne junge Paar der beiden für einander geschaffenen Menschenkinder kehrt durch die im lauen Winde wogenden Felder heim. Dem Vollgefühle der Alles gewährenden Stunde mit seligem Genügen dahingegeben, wandeln sie, dicht an einander geschmiegt, Arm in Arm und Hand in Hand einher. Ihr Gehen ist mehr ein leichtes Schweben, als streiften sie das zitternde Gras nur mit den Fußspitzen, und während ihr Mund verstummt, halten ihre Seelen die innigste Zwiesprache. Violoncell, beziehungsweise Violine und Klarinette reden für die Schweigenden und fangen ihnen die geheimsten Empfindungen von den Lippen ab, während die Harfe in leisen Akkorden den ätherischen Gesang akkompagnirt. Die beiden immer um ein Achtel hinter einander einsetzenden Soloinstrumente verrathen dem Zuhörer, daß die weltvergessenen Liebenden sich gegenseitig vollkommen verstehen, da Einer nur die Gedanken des Andern wiederholt. Und diese wundervolle Melodie bedeutet das wichtigste Leitmotiv der Oper. Außer ihr kommen noch viele andere, im Ganzen etwa ein Dutzend zum Vorschein, welche zum Theil in direkt ausgesprochenem, zum Theil in übertragenem Sinne zu verstehen sind — ganz wie bei Wagner. Eine

Digitized by Google

chromatisch absteigende Skala von Harmonien erinnert an das sogenante Dämmermotiv aus den Nibelungen und erweckt schon im Vorspiel zum ersten Akt trübe Ahnungen, die hier indessen von der friedlich heiteren Weise Wertherschen Naturempfindens abgelöst werden. Ein anderes, erst im letzten Akte eingreifendes Motiv wieder wächst aus den Worten des dritten Briefes an Lotte hervor: „Et j'ai crié: jamais!", in welchen der finstere Entschluß des Selbstmordes sich heftig ausspricht. Die Posaunen werden dann nicht müde, uns den grimmigen Ernst dieser Todesdrohung einzublasen. Als besonders charakteristisch fällt die Verwendung eines aus vier bis fünf Noten bestehenden Basso ostinato ins Gehör. Der Komponist benützt ihn dazu, um die grausame Unerbittlichkeit des Todesschicksals und die Klage darüber musikalisch zu versinnlichen. Eine solche unheimliche Begleitungsfigur erscheint, als Lotte vom Tode der Mutter spricht und die uralte Frage aller der durch die Geburt zum Tode Verdammten aufwirft: „Pourquoi tout est-il périssable?"; eine zweite tritt, diesmal jedoch als Niederschlag einer im Zwischenspiel gebrachten Melodie, auf, sobald der sterbende Werther den Platz bestimmt, wo er begraben sein will. Verständiger Weise bildet sich Massenet nicht ein, mit derartigen Hilfs- und Hausmittelchen des modernen Musikdramatikers in allen Fällen auszukommen. Denn was zur äußeren Kennzeichnung gleichgiltiger Nebenfiguren und Chargen hinreichen mag, genügt für die Hauptpersonen nicht. Der Komponist hätte das Liebespaar wahrscheinlich noch reicher aus dem Schatze seiner musikalischen Erfindung ausgestattet, wäre er nicht durch den Respekt vor der Form des lyrischen Dramas und dessen Dichtern behindert gewesen. Auch sieht Massenet sich von seiner natürlichen Anlage überhaupt mehr auf die beschreibende Thätigkeit als auf die gestaltende Kraft seiner Kunst verwiesen. Mit gutem Rechte hebt er das Bildmäßige seines Werkes hervor und giebt den einzelnen Tableaux unterschiedliche Aufschriften. Vom „Hause des Amtmanns" gelangen wir zu den „Linden" von Wahlheim, von „Lotte und Werther" zu „Werthers Tod," und diese großen Gemälde zerfallen wieder in eine Menge von kleinen Genre- und Landschaftsbildern. Im historischen Genre sucht Massenet seines Gleichen; er nimmt es als Illustrator des „Werther" wenn nicht mit Chodowiecki, so doch mit Ramberg und Kaulbach auf. Den musikalischen Zeichner bewundern wir in der Perspektive und Gruppirung seiner leicht und ohne Stocken in einander übergeleiteten Szenen; den musikalischen Koloristen in den leuchtenden, dünn aufgetragenen Farben seines Orchesters. Nur hie und da stört uns als dicker Klecks ein plötzlicher Posaunenstoß oder gänzlich unvorhergesehener Schlag auf die große Trommel.

Digitized by Google

„Das Mädchen von Navarra".

Von Jules Massenet.

(1895.)

Gleich den meisten Opern der Gegenwart steht auch Herrn Massenets „Mädchen von Navarra" noch unter dem Zeichen der „Cavalleria". Das Prinzip des kondensirten Schauerdramas mit Musikbegleitung aufgestellt und ausgeführt zu haben, war ein Geniestreich des glücklichen Erfinders Mascagni. Seine plumpen deutschen Nachahmer verzerrten das unregelmäßige, aber interessante Gesicht der gluthäugigen, jungitalienischen Muse zur lächerlichen Fratze. Nun bildete der geschickte Franzose dasselbe Antlitz im Geiste seines Volkes um, und wir empfangen von ihm den Eindruck einer geschmackvoll stylisirten, wohlproportionirten, etwas kühlen, tragischen Maske. Weder die sinnliche Kraft des rohen Italieners, noch den trockenen Ernst des schwerfälligen Deutschen werden wir in dieser neuen Metamorphose wiederfinden, dafür aber Grazie und Esprit, welche auch dort, wo sie an den Vorwurf des Künstlers nicht hinanreichen, angenehm auffallen. Mag das Schifflein des Komponisten zuletzt an dem schroffen Felsen der schrecklichen Katastrophe scheitern; die schaukelnden Wellen, auf denen es so leicht und keck bis dahin gelangt, tragen es doch vor dem Versinken noch ans feste Land, und die havarirten Güter können in Sicherheit gebracht werden.

Eine „lyrische Episode" haben die Textdichter J. Claretie und H. Cain ihr Buch genannt. Das Drama, welchem ihr Zwischenstück der Handlung entnommen ist, ohne ein integrirender Theil des Hauptgegenstandes zu sein, ist jenes allerblutigste Massentrauerspiel, das von Zeit zu Zeit vor den unsichtbaren Zuschauern höherer Mächte aufgeführt wird: Der Krieg. Für uns armselige Menschenkinder kommt bei künstlerischen Darstellungen des Krieges ohnehin nur die Episode in Betracht. Hier vollends bedeutet die untergeordnete Handlung vorläufig nichts weiter als eine Insel in dem Ozean von Blut und Thränen, den die Karlistenkriege in Spanien entfesselten. Und es ist gut, daß sich dies so verhält; sonst müßten wir das erbarmungslose Schicksal des isolirten liebenden Paares Araquil und Anita als die qualvollste Marter empfinden. Eine dichte Wand von Qualm und Rauch, die von den grellen Blitzen des Schießpulvers und von dem Feuerscheine brennender Dörfer erhellt und abgetönt wird, bildet den Hintergrund für die Silhouette der Liebenden, ein Wall von Leichen thürmt sich vor ihnen auf, und sie stehen bis an die Knöchel in Blut. So sehen wir sie und gewöhnen uns an den Anblick, ohne Theilnahme für schwächere und gepanzert gegen stärkere Angriffe, die nicht auf sich warten lassen. Beim Auf-

Digitized by Google

gehen der Gardine zeigt sich der malerisch gelegene Hauptplatz eines baskischen Gebirgsdorfes. Die Häuser sind zerschossen und theilweise verbrannt. Hinten an der Straße, die ins Thal hinabführt, ist eine halb demolirte Barrikade zu bemerken, mit Kanonen armirt. Pulvergeschwärzte Soldaten kommen in aufgelösten Reihen vom Thale herauf; einige sind verwundet und werden von ihren Kameraden gestützt, andere liegen sterbend auf Tragbahren. Die Frauen, welche vor einem Muttergottesbilde knieten, laufen ihnen entgegen. Anita steht hoch oben auf der Barrikade und erwartet die Rückkehr ihres geliebten Araquil, Sergeanten im Regimente von Biscaya, mit fieberhafter Spannung. Ein fesselndes, durch das unheimliche Stillschweigen, welches die auftretenden Personen beobachten, doppelt beängstigendes Bild! Der Komponist mochte denken: wo Trommeln wirbeln, Trompeten schmettern, Flintenschüsse knattern und Kanonen donnern, die alle zusammen eine sehr verständliche Sprache führen, hat der Mensch nicht viel mehr zu sagen, und ich, der Komponist, erst recht nicht.

Anita hat die Rückkehr ihres Araquil von der kleinen bleiernen Madonna erbeten, die sie als Amulet bei sich trägt, und der Geliebte kehrt wirklich unversehrt zurück. Aber nur, um ihr für immer entrissen zu werden. Nachdem alle Offiziere seines Regiments in der Schlacht gefallen waren, hatte Araquil in vollem Feuer das Kommando übernommen. Dafür wird der Sergeant von seinem General belobt und zum Lieutenant befördert. Araquil Offizier, und Anita!? Wer ist sie denn, daß sie noch an ihn denken dürfte? Eine alleinstehende Waise, die ihre Eltern nie gekannt, eine niedere Magd, die bei dem reichen Bauern Remigio, dem Vater Araquils, das bittere Brod der Fremde ißt, eine mittellose zugelaufene Dirne, ein Nichts: das Mädchen von Navarra! So erscheint sie dem Remigio, der ihr höhnisch vorschlägt, sie möge sich so viel als Mitgift verschaffen, wie er seinem Sohne auszahle, die Bagatelle von zweitausend Duros, dann werde er nicht länger Nein sagen. Zufällig belauscht die trostlose Anita eine Aeußerung des Generals Garrido; er verspricht demjenigen, der ihn von seinem verhaßten unüberwindlichen Feinde Zuccaraga befreite, ein Vermögen. Eine edle, aber dramatisch unfruchtbare Regung der rücksichtsvollen Librettisten war es, den wackeren General sein Anerbieten der leeren Luft im (allzulauten) Selbstgespräche machen zu lassen. Richtiger und um Vieles wirkungsvoller wäre es gewesen, wenn Garrido öffentlich einen Preis auf den Kopf des Karlistenführers gesetzt hätte, den er als Banditen und Hochverräther ansehen und behandeln durfte. Dann hätte Niemand, aus Furcht oder auch aus Ehrgefühl, das Blutgeld verdienen wollen — bis auf die unglückselige Anita, die den Mord verübt, um

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible] zeigt [illegible] der malerisch gelegene Hauptplatz [illegible] [illegible] sind zerschossen und th[illegible] [illegible] an der [illegible], [illegible] ins Thal hinabführt, [illegible] [illegible] Barrikade zu bemerken, mit Kanonen armirt. [illegible] [illegible] Soldaten kommen in aufgelösten Reihen vom Thale her[illegible] [illegible] verwundet und werden von ihren Kameraden gestützt, and[illegible] [illegible] auf Tragbahren. Die Frauen, welche vor einem Mutter[illegible] [illegible] knieten, laufen ihnen entgegen. Anita steht hoch oben [illegible] [illegible] Barrikade und erwartet die Rückkehr ihres geliebten Araquil, [illegible] [illegible] im Regimente von Biscaya, mit fieberhafter Spann[illegible] [illegible] das unheimliche Stillschweigen, welches die a[illegible] [illegible] beobachten, doppelt beängstigendes Bild! Der Ko[illegible] [illegible] wo Trommeln wirbeln, Trompeten schmetter[illegible] [illegible] und Kanonen donnern, die alle zusammen [illegible] [illegible] führen, hat der Mensch nicht viel mehr [illegible] [illegible], der Komponist, erst recht nicht.

Anita hat die Rückkehr ihres Araquil von der kleinen bleiern[illegible] Madonna erbeten, die sie als Amulet bei sich trägt, und der Geliebt[illegible] kehrt wirklich unver[illegible] zurück. Aber nur, um ihr für immer entriss[illegible] zu werden. Nachdem alle Offiziere seines Regiments in der Schla[illegible] [illegible] waren, hatte Araquil in vollem Feuer das Kommando übe[illegible] [illegible] wird der Sergeant von seinem General belobt u[illegible] [illegible] befördert. Araquil Offizier, und Anita!? Wer ist [illegible] [illegible] an ihn denken dürfte? Eine alleinstehende Wa[illegible] [illegible] nie gekannt, eine niedere Magd, die bei dem rei[illegible] [illegible] Remigio, dem Vater [illegible], das bittere Brod der Frem[illegible] [illegible] eine mittellose zugelaufene [illegible], ein Nichts: das Mädchen v[illegible] [illegible]! So erscheint [illegible] dem Remigio, der ihr höhnisch vorschla[illegible] [illegible] möge sich so viel als Mitgift verschaffen, wie er seinem Sohne au[illegible] zahle, die Bagatelle von zweitausend Duros, dann werde er nicht läng[illegible] Nein sagen. [illegible] belauscht die trostlose Anita eine Aeußerung d[illegible] Generals [illegible]; er verspricht demjenigen, der ihn von seinem ve[illegible] haßten unüberwindlichen Feinde Zuccaraga befreite, ein Vermöge[illegible] Eine ed[illegible] aber dramatisch unfruchtbare Regung der rücksichtsvoll[illegible] Librettisten war es, den wackeren General sein Anerbieten der leere[illegible] Luft im (allzubilden) Selbstgespräche machen zu lassen. Richtiger [illegible] um Vieles wirkungsvoller wäre es gewesen, wenn Garrido öffen[illegible] einen Preis auf den Kopf des Karlistenführers gesetzt hätte, den er [illegible] Banditen und Hochverräther ansehen und behandeln durfte. Dann h[illegible] [illegible] aus Furcht oder auch aus Ehrgefühl, das Blutgeld verdie[illegible] [illegible] auf die unglückselige Anita, die den Mord verübt.

Digitized by Google

Maſſenet.

Digitized by Google

Digitized by Google

zu ihrer Aussteuer zu kommen. Die Auseinandersetzungen zwischen ihr und dem General werfen ein schlechteres Licht auf dessen Charakter, als es die Ankündigung des Preises thun würde; die Ehre des Braven bliebe unversehrt, und das Drama käme zu seinem Rechte. — Während das von wüthender Gier nach Gold und Glück in die feindliche Stadt gejagte Mädchen ihren schwarzen Vorsatz zur Ausführung bringt, wird sie von Araquil im Dorfe gesucht. Der Hauptmann Ramon berichtet dem bekümmerten Liebhaber, Anita habe sich durch die Vorposten zu Zuccaraga geschlichen, wahrscheinlich in treuloser Absicht. Der eifersüchtige Araquil stürmt durch die Nacht hinter ihr her, und man bringt ihn bei Tagesanbruch, zum Tode verwundet, wieder zurück. Kurz vorher hat Anita, die auf der Flucht ebenfalls eine, wenn auch ungefährliche Kugel erhielt, ihre zweitausend Duros eingestrichen; freudevoll, sehnsüchtig, von Blut und Glück berauscht, erwartet sie den Geliebten und trifft den Sterbenden. Ein letztes erschütterndes Zwiegespräch der beiden vom Schicksal Gezeichneten klärt den armen Araquil über das Geschehene auf; er wendet sich, während die Todtenglocken von Bilbao erschallen, schaudernd von ihr ab und stirbt. Anita verfällt in Wahnsinn und sinkt entseelt auf den Leichnam Araquils nieder.

Wie man sieht, ist die „lyrische Episode" des blutigen Trauerspiels selbst eine gedrängte Tragödie geworden. Gewitterschnell zieht sich die Handlung zusammen, um sich in kurzen furchtbaren Schlägen zu entladen, und kein versöhnender Bogen des Friedens zieht über die finstere Wetterwand hin. Ein älterer Librettist hätte gewiß mit einem Hinblick auf das gerettete Vaterland die sittliche Weltordnung wieder hergestellt, und ein gleichfühlender Komponist wäre ihm dankbar gewesen für einen frischen Kriegerchor. Davon wollen unsere lyrischen Episodisten nichts wissen. Sie haben in diesem Falle dafür gesorgt, daß Alles der rauhen Wirklichkeit vollkommen entspreche, und deshalb auch — eine unerhörte Neuerung! — Reim und Metrum aus ihrem Textbuche verbannt, letzteres allerdings nur scheinbar, die ihre „prose rhythmée" bei näherem Zusehen aus lauter reimlosen Alexandrinern besteht. Ihr Libretto gehört ohne Zweifel zu den besten Erzeugnissen der modernen Gattung, die konsequenter Weise dahin führt, die Musik aus der Oper hinauszudichten. Im „Mädchen von Navarra" findet der Komponist sehr wenig Raum mehr, um seine Kunst zu entfalten; aber er fühlt und zeigt sich in dieser Beschränkung fast durchwegs als Meister. Ja, Massenet ist von der Vortrefflichkeit seines knappen Librettos so durchdrungen, daß er weder den geringsten Versuch macht, sich von den Worten des Dichters zu emanzipiren, noch den leisesten Wink, der seine Hilfe herbeiruft, unbemerkt vorbeigehen läßt. Sein selbstloses Vertrauen

Digitized by Google

belohnt sich, wenn auch nicht überall und immer. An Stellen, wo es darauf ankommt, die stärksten Töne herzerschütternder Tragik anzuschlagen, versagt die Kunst der rezitativischen Deklamation, die dann zwar wohlberedt wie gewöhnlich erklingt, den Hörer aber nicht überzeugend mit sich fortreißt. Das gilt besonders von den letzten Szenen, wo dem Dichterwort eine Kraft zugeschrieben wird, die es, sobald es einmal die verhängnißvolle Verbindung mit dem Ton eingegangen ist, nicht mehr besitzt. Wer auch wollte sich getrauen, ohne größeren Aufwand musikalischer Ideen einen Vorgang zu bewältigen, der Liebe, Tod und Wahnsinn miteinander verbindet?

Um so trefflicher gelangen Massenet alle Partien des Werkes, in denen er sich als der feine Orchestermaler bewähren konnte, der er ist. Mit verhältnißmäßig geringen Mitteln erzielt er hier, wenn nicht große, so doch originelle und nachhaltige Wirkungen. Lokalfarbe und -charakter stehen ihm mit jener unbedingten, augenblicklichen Zuverlässigkeit zu Gebote, wie sie nur ein ausgesprochenes Talent besitzt. Wir erinnern an die ebenso anschauliche wie reizende Erzählung der Liebenden, die, einander das Wort vom Munde abfangend, sich immer heißer in das Thema ihrer ersten Bekanntschaft hineinreden, bis ihre Stimmen zusammenlodern, zwei Flammen zu einem Brande! Dazu spielt das pikant mit Violen, Harfe, Piccolo und Kastagnetten instrumentirte Orchester die synkopirten Tanzrhythmen der arragonesischen Jota, bei deren Klängen ihre Herzen sich gefunden hatten. Ein Seitenstück dazu ist das wilde, von Pizzicatoklängen guitarrenmäßig akkompagnirte Soldatenlied, dessen kurzer geflüsterter Refrain Takt und Tonart so eigenthümlich und effektvoll wechselt, um in Moll zu verhallen: „Wir lassen die Gefallenen gestorben sein.“ Fast unmittelbar daran schließt sich die schönste Nummer der Oper, das zauberisch klingende Intermezzo, ein Notturno in F, lento e misterioso bezeichnet, das die verträumte, schwelgerisch süße Ruhe einer südlichen Frühlingsnacht illustrirt. Ueber leisen Paukenschlägen breiten sich schleierhaft die Harmonien des Saitenchores aus, man glaubt den Pulsschlag der feiernden Schöpfung zu fühlen; auf einem von der Harfe im Baß angeschlagenen Orgelpunkt schweben zierliche Gesangsfiguren, von Bläsern und Streichern abwechselnd intonirt, unter Triangelschlägen wie duftige Traumgestalten vorüber, und ein sehnsüchtig aufstöhnender, in Terzen wellenförmig sich bewegender Gesang tönt dazwischen, eine klagende Stimme der Liebe. Das ist deskriptive musikalische Lyrik der erlesensten Art. Auch die eigentliche Gefühlslyrik kommt in dem warm empfundenen Wiedersehensduett „An Dich hab' ich gedacht“ und in dem zarten Solo Araquils „O du Geliebte, warum bist du nicht hier?“ zu ihrem Rechte. Das musikalische Fundament

Digitized by Google

des Werkes aber wird von einem, das Wesen des aus der Ferne wirkenden unbeugsamen Zuccaraga charakterisirenden Leitmotive gebildet.

„Chevalier d'Harmental".

Von André Messager.

(1896.)

Alexandre Dumas père hat als Romanzier längere Zeit ein intimes Verhältniß mit Madame Klio unterhalten, und diese sonst durch ihre strengen Grundsätze bekannte Zeustochter gewann den gemüthlichen Prahlhans so lieb, daß sie ihm manchmal, wenn er sich bei einer seiner munteren Gaskonnaden die Feder verstaucht hatte, ihren gefürchteten Griffel lieh. Der Dichter trieb dann allerlei lustigen Unfug mit dem ehrwürdigen Werkzeuge; seine Göttin aber lachte dazu und zauste ihm, wenn er es gar zu bunt machte, das wollige Kraushaar. Sie freute sich über ihren Alexander den Kleinen, weil er die ganze Lesewelt eroberte und ihr zu Füßen legte. Auch den „Chevalier d'Harmental" schrieb Dumas mit dem Griffel Klios, und dieser adelige galante Verschwörer, der aus einem mißlungenen Staatsstreiche ungeköpften Hauptes davon ging, um dem Bürgermädchen, das ihn gerettet, die Grafenkrone aufzusetzen, fand Gnade vor den Augen der Pariser Ducheſſen und Nähterinnen. Man wollte den Chevalier bald nicht blos lesen, sondern auch sehen, leibhaftig sehen von Angesicht zu Angesicht. Auguste Maquet, ein gefälliger Freund des Dichters, vermittelte den Franzosen die persönliche Bekanntschaft des interessanten Helden mit dem deutsch klingenden Namen. Der Chevalier d'Harmental bestieg also eines schönen Tages die Bretter, und sein Stern blieb ihm treu, so lange seine geistigen Väter für ihn sorgten. Dann aber löschte ihn die ernüchterte Klio von ihrer Tafel aus, und der charmante Chevalier wäre in völlige Vergessenheit gerathen, wenn nicht Paul Ferrier mit dem Adlerblick des nach Beute ausschauenden Librettisten das alte Theaterstück wieder entdeckt und für André Messager als Textbuch hergerichtet hätte. Und hier beginnt die Geschichte seines Unglücks.

Ferrier wollte nicht schlechtweg die historisch-romantische Oper herausschreiben, die in dem Stoffe enthalten ist; er suchte sich dem modernen Komponisten anzupassen, der seine ersten Theatererfolge der Operette zu verdanken hatte und nun höher hinauf strebte. Und so verquickte er die Romantik mit einer Reihe von lustspielartig im Konversationsstyl geführten Szenen, die das Milieu in den Vordergrund rückten, die Fabel selbst aber in den Hintergrund schoben: das Beiwerk

Digitized by Google

wurde zur Hauptsache gemacht. Materie aber läßt sich nur durch Geist zwingen, sie rächt sich an Jedem, der ihr nicht den Meister zeigt. Das epische Element steckt dem Libretto wie eine Krankheit in allen Gelenken und lähmt die freie Bewegung der dramatischen Glieder. Ferrier mußte, um die bunte Fülle des Stoffes wenigstens äußerlich zu bewältigen, dreimal den Zwischenvorhang fallen lassen, in jedem Akte einmal, und er glaubte diese unliebsame Störung am besten dadurch zu kachiren, daß er die Oper in sechs „Bilder" eintheilte. Der erste Akt mit seiner umständlichen Exposition nimmt den breitesten Raum ein; er ist so lang wie der zweite und dritte zusammengenommen. Wie viel Zeit vergeht, ehe die Hauptpersonen des Schauspieles: Raoul d'Harmental und Bathilde Durocher aus dem lebesgefährlichen Gewimmel von Nebenfiguren deutlich hervortreten! Der Park in Sceaux, wo die Herzogin von Maine ein Nachtfest veranstaltet — wir befinden uns im Anfange des vorigen Jahrhunderts unter der Regentschaft Philipps von Orleans — erweist sich leider auch für den Zuschauer als ein Irrgarten nach dem Geschmacke Le Nôtres. Wer die mit Spanien verbündete, mit sieben Hofkavalieren gegen den Regenten konspirirende Herzogin für die Heldin der Oper hält, ist auf falscher Fährte. Die treffliche Dame verschwindet spurlos aus dem Mittelpunkte der Aktion, und es ist nicht weiter die Rede von ihr. Auch das männliche Siebengestirn der Verschwörer leuchtet einmal und nie wieder. Zur Klärung der Situation trägt die seltsame Art, wie die Verschworenen eingeführt werden, ebenfalls wenig bei. Ferrier läßt sie als eine Gesandtschaft von Eskimos erscheinen, die der Herzogin ganz ernsthaft die Königskrone von Grönland (!) anbieten sollen. Das heißt selbst der Leichtgläubigkeit französischer Geographen zu viel zugemuthet. Zwar hat Ludwig XIV. sich einmal von einem Betrüger mystifiziren lassen, der als Abgesandter des Schah von Persien vor dem großen König erschien und von diesem mit Gold und Ehren überhäuft wurde; aber die in Seehundsfelle gewickelten Polarbewohner wären doch gar zu unwahrscheinliche Masken gewesen. Deshalb wurden die Thranmenschen von der deutschen Bearbeitung in phantastische Atlantiker umgewandelt. Vielleicht weiß Jemand, wo die Insel Palmarador liegt, wir wissen es nicht.

Vermummt wie d'Harmental, das Haupt der Verschwörung, tritt auch Bathilde auf. Zur Charakteristik einer Primadonna gehörte es schon im achtzehnten Jahrhundert, daß sie im entscheidenden Augenblick absagen läßt. Das Fest von Sceaux hätte seine pièce de résistance verloren, wenn nicht Bathilde, das Mädchen aus der Straße „Du temps perdu", für sie eingesprungen wäre, um die „Königin der Nacht" zu singen, leider nicht die Mozartsche, sondern die Meyerbeersche „Reine

Digitized by Google

de la nuit", die von einer Reine de l'ennui auch dem Klange nach kaum zu unterscheiden ist. Raoul sieht und hört Bathilde und verliebt sich sofort in sie. Er bittet die vermeintliche Buri, mit ihm zu soupiren — so leichtsinnig waren damals die Opernsängerinnen! Bathilde weist ihn mit Entrüstung ab und verläßt am Arme ihres alten Vormundes Buvat das Fest. Raoul, der die vom Schauplatze der Handlung für immer abtretende Herzogin begleiten muß, würde der Geliebten nicht wieder begegnen, wenn er sie nicht, als Baccalaureus der Theologie verkleidet, von dem Abbé Brigaud, einem Mitverschwörer, in das Haus der Madame Denis einlogiren ließe. Dieses in der Rue du temps perdu gelegene Kost- und Logirhaus soll der Verschwörung zur Operationsbasis für ihre weiteren Anschläge dienen. Dort wohnt der Bibliotheksschreiber Buvat, welcher für Brigaud die Abschriften staatsgefährlicher (spanischer) Papiere besorgt, ohne deren Inhalt zu verstehen, und dort spinnt sich der Liebesroman des Chevaliers weiter. Der als Nationalgardist verkleidete Regent — noch eine Maskerade! — soll bei einem seiner galanten nächtlichen Abenteuer aufgehoben und zu Wagen über die spanische Grenze eskortirt werden. Sein Uebermuth, der ihn den Heimweg über die Dächer der Stadt auf Katzensteigen nehmen heißt, bewahrt ihn davor; das Komplot wird entdeckt, Buvat und d'Harmental werden gefangen gesetzt, und der Chevalier würde hingerichtet werden, wenn nicht Bathilde und Buvat, die einen alten Schuldbrief von der Hand des Regenten besitzen, sich mit Erfolg für ihn verwendeten. Philipp von Orleans spielt Philipp den Großmüthigen, verzeiht seinem Todfeinde, nachdem er dessen Trauung mit Bathilde in der Schloßkapelle hat vollziehen lassen und erhebt den Chevalier obendrein in den Grafenstand. Mehr kann ein Gegner der Regierung, Revolutionär und Tyrannenvertreiber auf einmal gewiß nicht verlangen, und da der Ehrgeiz Raouls von Anfang an auf nichts Höheres als auf die neunzackige Krone gerichtet zu sein schien, so braucht kein kritischer Hahn um die Herzogin von Maine und ihre sieben Kavaliere zu krähen.

Rekapituliren wir den Inhalt der Oper, so erhalten wir ihre sechs Bilder: auf das Fest von Sceaux folgt das Haus der Madame Denis; dann kommt das nächtliche Abenteuer in der Straße Des bons enfants, an welches sich die Liebes- und Verhaftungsszenen in Buvats Zimmer anschließen, bis wir zuletzt aus dem Audienzsaale des Regenten in die Kapelle gelangen und vor dem Traualtar erfahren, warum die Oper eine komische heißt. Wie aus unserer Skizze des Inhaltes erhellt, ist das Libretto im Ganzen nicht besser und nicht schlechter als hundert andere; in den Einzelheiten der Ausführung aber läuft es vielen seines Gleichen den Rang ab, und die ersichtliche Liebe, welche der Verfasser

Digitized by Google

auf das Detail gewendet hat, zeugt von dem Bestreben, sich den Dank eines feineren musikalischen Talentes zu verdienen. Leider war der Liebe Mühe umsonst, da Librettist und Komponist, wenn sie sich nicht vollständig in einander getäuscht haben, an gegenseitigen Mißverständnissen zu Grunde gehen. Wie man einerseits viele Szenen des Librettos ganz wohl ohne Musik auf die dramatische Szene stellen könnte, so ließe sich anderseits ein gutes Theil der Musik unbeschadet ihrer Wirkung vom Textworte loslösen. In der frommen Absicht, ein ideales Ziel zu erreichen, das über die gewöhnliche Opernschablone hinausragt, hat jeder der beiden Autoren denselben Weg von der entgegengesetzten Seite eingeschlagen, und so kommen sie nicht zusammen, wie zwei Freunde, die einander gleichzeitig besuchen.

Messager war offenbar so tief durchdrungen von der poetischen Schlagkraft seines Librettisten, daß er sich selbst zum bescheidenen Zuschauer der Situationen herabsetzte, die er musikalisch beseelen sollte. Vor lauter rücksichtsvoller Besorgniß, dem Dichter den Spaß zu verderben, behandelt der Komponist den Sologesang häufig als Füllstimme, damit der zum Deklamator verwandelte Sänger nur ja jedem Worte Gerechtigkeit widerfahren lassen könne. Dadurch kommt ein an die Anfänge der dramatischen Musik erinnernder psalmodirender Ton in das Werk, der auf die Dauer unerträglich wird. Wagners „Meistersinger“ und Massenets „Manon“ mögen den verhängnißvollen Irrthum Messagers gezeitigt haben. Da er weder den sinnlich prägnanten Ausdruck und das vielseitige Kombinationsvermögen des Einen, noch die scharfe Auffassung und die feine Reproduktionsfähigkeit des Anderen besitzt, die hier mit der Nadel skizzirt, was dort mit breitem Pinsel ausgemalt wird, so verschwimmen bei ihm Farbe und Form zu grauen Flächen und an Stelle des Besonderen oder vielfach gewendeten Allgemeinen tritt ein ermüdendes Einerlei von harmonischen, rhythmischen und melodiösen Umschreibungen, das sich wie ein zäher, grauer Schleier um die Formen des Gedichtes legt. Die Verse sehnen sich förmlich danach, von dieser Spinnwebenmusik loszukommen, und je lebhafter sie zappeln, desto fester verstricken sie sich in ihrem klebrigen Gewande. Gern wüßten wir eine solche erkünstelte und verkehrte Einheit des Styls abgelöst von dem verpönten alten Brauche der Oper, welcher den die Handlung vorwärts bewegenden musikwidrigen Dialog durch gesprochene Prosa ersetzt. Einige melodramatische Stellen des Werkes, bei denen die Musik völlig auf den Sand geräth, dünken uns fast eine anmuthige Abwechselung zu sein.

Mit der Sucht nach dem Ungewöhnlichen, die den Komponisten zum Verräther der Natur stempelt, hängt seine Scheu vor gesunder

Digitized by Google

Modulation und einfacher Melodik zusammen. Er bezahlt den Ruhm, keine einzige Trivialität in seiner Oper vorgebracht zu haben, mit harter Buße; denn seine Selbstpeinigung verdächtigt sich als Empfindungslosigkeit. Man höre nur die wenigen abgeschlossenen Sätze des Werkes an, wie die Ansprache der exotischen Gesandtschaft: „Wir grüßen Dich, Schöne", die Chöre der Festgäste, Bathildens Romanze: „Ich bin die Königin der Nacht", das Trinklied Roquefinettes u. A. dgl.! Klingen sie nicht, als ob sie von einem Kobold verdreht und entstellt wären, fordern sie nicht zu Aenderungen heraus, die den vornehmen Zwang beseitigen und schlichte Ungebundenheit an dessen Stelle rücken könnten? Oder wollte der Komponist etwa die geschraubte Unnatur des verdorbenen Zeitalters kennzeichnen, in welchem der „Chevalier" lebte und liebte? Ein fürchterlicher Gedanke! dann könnte auch das verzwickte Trinklied des Rauf- und Saufboldes Roquefinette das Mißvergnügen des Kapitäns darüber verrathen, daß er Wasser schlucken muß, wo er Wein trinken möchte, und der barbarische Chor der sieben Edlen klänge nur deshalb so scheußlich, weil er von wildgemachten Hofschranzen gesungen wird. Hätte Messager doch lieber der freundlichen Laune nachgegeben, die ihn vorübergehend anwandelte, als er so hübsche und anmuthige Sächelchen niederschrieb, wie die Instrumentaleinleitung zum zweiten Bilde, welche alle guten Hausgeister bei Madame Denis mobil macht, oder die flotte Chansonnette des Straßensängers „Eugen, der edle Prinz und Held", oder die sentimentalen Partien der Liebesszenen, oder das ebenso diskrete, wie verführerische Ritornell, das den Regenten auf seinen nächtlichen Schleichwegen begleitet, oder endlich die an ältere Muster streifende, das Gartenfest illustrirende muntere Loure. Hier überall kommt ein gediegener Musiker zum Vorschein, von dem wir Werthvolleres und Erfreulicheres zu hören berechtigt sind, als die aus einem falschen Begriffe vom Wesen des höheren musikalischen Lustspieles hervorgegangene Oper „Der Chevalier d'Harmental".

Wir wollen die Sänger, die ihre Kräfte an eine verlorene Aufgabe zu setzen genöthigt waren, nicht noch hinterdrein durch Tadel kränken; verdienten sie ihn doch nur zum kleinsten Theile, weil es selbst den Repräsentanten der beiden Hauptfiguren schwer wurde, im Schatten Messagers zu glänzen. Mit den Zuhörern kamen sie aus der musikalischen Sackgasse „du temps perdu" nicht heraus. Unbedingtes Lob aber zollen wir dem schönbemalten Konzertflügel, der im Salon der Madame Denis etablirt ist, und verehren in ihm das Muster eines Hausklaviers: er gab keinen einzigen Ton von sich.

Digitized by Google

„Die Liebenden von Teruel".

Von Thomas Breton.

(1891.)

Die Heimath der Romanze, das „schöne Land des Weins und der Gesänge", ist der mütterliche Boden, welchem Bretons romantische Oper „Die Liebenden von Teruel" entsproß. Eine seltsame Pflanze, üppig ins Kraut geschossen, halb Wildling, halb Gartengewächs, mit einer Unzahl von Blättern und sehr wenigen Blüthen, die einen betäubenden, scharfen Duft verbreiten. Und doch kein Originaltypus, kein Exemplar einer neuen oder unbekannten Gattung, sondern nur das aus der Art geschlagene Glied einer über ganz Mitteleuropa verbreiteten Gruppe. Wer da geglaubt hat, in den „Liebenden von Teruel" einer spanischen Oper von eigenthümlichen Lokalkolorit und besonderem Nationalcharakter zu begegnen, mußte sehr bald bemerken, daß er von irrigen Voraussetzungen ausgegangen war. Eine spanische Schule hat es in der Geschichte der Musik nie gegeben, und so reich die pyrenäische Halbinsel an hervorragenden Erscheinungen auf anderen Gebieten der Kunst ist, so stattlich und glänzend die Reihe ihrer Dichter und Maler hervortritt, so arm war sie von jeher an schaffenden musikalischen Geistern. Führerrollen, wie die Calderon, Lope de Vega und Cervantes, Zurbaran, Murillo und Velasquez unter dem Beifalle aller Kulturvölker sie gespielt haben, kommen in ihrer Musik nicht vor. Hier sahen die Spanier, trotz ihrer fruchtbaren Ueberlieferungen aus der Zeit der Araber, trotz ihrer mit provençalischen und zigeunerischen Elementen versetzten charakteristischen Volksmusik, sich immer auf die werkthätige Hilfe des Auslandes angewiesen, und hauptsächlich ist es die italienische Oper, welche bis auf den heutigen Tag einen mehr hemmenden als befreienden und fördernden Einfluß auf ihre Produktion erweisen sollte. Den beweglichen Formen und leuchtenden Farben der spanischen Kunst fehlt der tönende Resonanzboden. Vielleicht nur, weil sie seiner nicht bedarf. Denn ihre klangvollen Dichtungen und feingestimmten Schildereien sind wie gesättigt mit latenter Musik. Suchen wir nach einem rein musikalischen Ausdruck des spanischen Nationalcharakters, so brauchen wir nicht erst die Pyrenäen zu überschreiten, wir finden ihn kurzer Hand in Webers „Preciosa" und Bizets „Carmen". Beide Werke sind volksthümlicher und echter als die Bretonsche Oper, obwohl der Deutsche ein Wolffsches Philisterstück, der Franzose eine Merimée'sche Novelle bearbeitet hat, während der Spanier auf sein vaterländisches Drama pochen kann.

„Die Liebenden von Teruel" sind nicht allein urkundlich beglaubigt

Digitized by Google

und legendarisch verbreitet, sondern auch schon von Don Juan Eugenio Hartzenbusch, dem Haupte der modernen spanischen Dichtergemeinde, poetisch verherrlicht. Breton war ehrlich oder unvorsichtig genug, die Quelle anzugeben, aus welcher er, Librettist und Komponist in einer Person, geschöpft hat. Sein Textbuch sucht sich von Hartzenbusch zu emanzipiren, hängt aber so eng mit ihm zusammen, daß es, losgetrennt von dem Original, kaum zu verstehen ist. Und dieses Original wieder, welches als das erste Bühnenwerk des spanischen Dramatikers noch ganz im Banne der Victor Hugoschen blitzblauen Romantik steht, verliert sich so weit im grenzenlosen Reiche des Abenteuerlichen, daß wir ihm selbst auf ungesatteltem Hippogryphen nicht zu folgen vermögen. Von dem Regen der Oper kommen wir in die Traufe des Dramas. Don Diego Marsilla und Donna Isabel de Segura lieben sich am Anfange des für widrige Zwischenfälle so wohlgeeigneten dreizehnten Jahrhunderts. Sie würden sich weiter bis in die Mitte desselben Säkulums lieben, wenn nicht das Verhängniß in der Gestalt des Don Rodrigo d'Azagra dazwischen träte. Rodrigo hat Einfluß bei Hofe. Deshalb kann ihn Don Pedro di Segura, der Vater Isabels, nicht abweisen, als er um die Tochter anhält. Bei Hartzenbusch noch ein ganz gemeiner alter Bühnenvater, der nur aufs Geld sieht, bei Breton schon ein höher hinauswollender Opernheld, der immer in irgend eine gefährliche Verschwörung verwickelt ist, geräth der von zwei Schwiegersöhnen in die Enge getriebene Don auf den geistreichen Einfall, Beide fortzuschicken. Diego soll erst den verhaßten Mauren ein paar goldene Halbmonde abjagen und dann, mit Beute beladen, wiederkommen. Trifft er nicht pünktlich nach fünf Jahren in Teruel ein, so ist Isabel für ihn verloren und wird von Rodrigo geheirathet. Bis um sechs Uhr Abends, zum Vespergeläut, muß er wieder daheim sein. Rodrigo mag inzwischen thun, was ihm gefällt. Fünf Jahre sind eine lange Zeit, in welcher Allerlei sich ereignen kann. Wer weiß, ob die fünfundzwanzigjährige Isabel noch so begehrenswerth erscheint, wie die zwanzigjährige? Daran denkt ein alter Spanier nicht, und da alle Betheiligten, Vater, Tochter und beide Freier mit dem ausbedungenen Aufschub der Liebe sich einverstanden erklären, so haben wir schließlich auch nichts dagegen. Das aber weiß ich: wenn ich Don Diego wäre, käme ich der Sicherheit wegen entweder schon am andern Tage oder gar nicht wieder — vor lauter Angst, den festgesetzten Termin zu versäumen. Eine Braut, die wie ein Expreßzug auf die Minute mit einem Anderen durchzugehen droht, hat etwas Beängstigendes, und die Weiber, welche am Ende der Oper in die herzzerreißende Klage ausbrechen: „Wär' er nicht ausgeblieben so überlange Zeit!" scheinen mir die Moral der traurigen Geschichte

Digitized by Google

ziemlich richtig erfaßt zu haben. Es sind denn auch nicht ernste innere Hemmnisse, welche den vertrösteten Liebhaber von Isabel fernhalten, sondern bunte Zufälle und Abenteuer, wie sie einem vom Abend- ins Morgenland irrenden Ritter zu einer Zeit, die noch keine regelmäßigen Eisenbahn- und Postanschlüsse kannte, allenthalben zugestoßen sein werden. Von Diegos weiteren Schicksalen singt die Romanze:

„Als Marsilla fortgezogen,
Nahm er in Castilien Sold,
Und in Navas de Tolosa
Ward ihm reichlich Ruhm und Gold."

Nun hätte er doch zurückkehren können. Ja, wenn er nicht nach Frankreich gegangen wäre!

„Doch in Frankreich zwang sein Unglück
Ihn in finst're Kerkerwand,
Der Gefangenschaft entfloh er
Und zog hin in's heil'ge Land" . . .

Halt, das ist wider die Abrede! Was hat Marsilla in Palästina zu thun? Er sollte doch die Mauren aus Spanien vertreiben helfen! Ein Kreuzzug war im Mittelalter sehr häufig nur die beliebte fromme Ausrede für dieselben Gelüste, welche später zur Eroberung Amerikas führten. Das heilige Grab! sagte man, die Schätze der Ungläubigen, ihr Gold, ihre Perlen und Juwelen, ihre Haremssklavinnen, Pferde und Waffen meinte man. Aus dem Kreuzzuge wurde dann manchmal ein Querzug. Sollte auch Don Diego — doch nein! Hören wir lieber die Romanze:

„Noch einmal in Palästina
Stand er in des Glückes Hut,
Denn ein reicher Kreuzheerritter
Hinterließ ihm all' sein Gut.
Nach zwei Jahren sah der Heimath
Küste schon sein froher Blick,
Doch ein Raubschiff von Valencia
Fing ihn auf — o hart Geschick!" . . .

Nur das letzte seiner vielen Abenteuer, welche Marsilla zum Helden eines Ritterromans machen, lernen wir durch den Augenschein von der Bühne herab kennen. Die Sklavin Zulima, deren Beredtsamkeit jener im Bänkelsängertone gehaltene langwierige Rechenschaftsbericht seine Entstehung verdankt, befand sich mit Marsilla auf dem gekaperten Schiffe und geräth mit ihm in Gefangenschaft. Der Emir von Valencia aber, der Zulima zur Favoritin erhoben hat, schenkt Diego zum Lohne für

Digitized by Google

die rechtzeitige Entdeckung einer Palastrevolution die Freiheit. Es war die höchste Zeit; denn nur noch sechs kurze Tage, und die Frist läuft ab. Da Valencia an Arragonien grenzt und Teruel nur hundertundzwanzig Kilometer von dem Sitze des Emirs entfernt liegt, könnten wir der Heimkehr Marsillas nunmehr ohne Herzklopfen entgegensehen. Drei Meilen am Tage wird er doch auf seinem Berberhengste zurücklegen! Aber der Unglückliche hat Zulima in seinen Reiseplan nicht einbezogen; Zulima, die ihn mit Liebesanträgen verfolgt und, energisch von ihm abgewiesen, mit ihrer Rache bedroht. Umsonst, daß der gute Emir seine warnende Stimme erhebt, umsonst, daß die Anwesenheit seines Todfeindes und Rivalen Rodrigo den Unbesonnenen zur Vorsicht mahnen müßte! Edelmüthig ohne Gleichen befreit Diego die von dem Emir wegen ihrer Untreue Verstoßene und bekümmert sich dann nicht weiter um sie oder Rodrigo. Die natürliche Folge dieser selbst für einen Heldentenor unerlaubten Dummheit ist, daß Zulima und Rodrigo sofort miteinander konspiriren. Beide kommen vor Marsilla in Teruel an. Zulima findet, als Kreuzritter verkleidet, leicht Zugang zu der harrenden Isabel, weil sie sich mit dem Leibliedchen Marsillas, das sie ihm wahrscheinlich unterwegs auf der Fahrt von Palästina abgelernt hat, bei ihr einführt. Isabel schenkt der Lügnerin augenblicklich Glauben, läßt sich einreden, daß Marsilla nicht nur ungetreu, sondern auch todt sei, und fällt aus den Armen ihres Vaters, der gerade wieder an den übeln Folgen eines verwickelten staatsgefährlichen Unternehmens leidet, in die des pünktlich bereitstehenden Rodrigo, also aus einer Ohnmacht in die andere. Und Marsilla? Warum kommt er nicht? Es schlägt halb, es schlägt dreiviertel sechs! Ach, Marsilla möchte gern, aber kann nicht, denn er steht vor den Thoren der Stadt im einsamen Wald an einen Baum gebunden und muß sich in dieser für einen sehnsüchtigen Liebhaber gewiß sehr unangenehmen Zwangslage obendrein von der nichtswürdigen Zulima Sottisen sagen lassen. Auf die Gefahr hin, der Inquisition des Deutschspaniers Fastenrath neuerdings zu verfallen, erklären wir, daß die Situation, welche unter anderen Voraussetzungen im „Richter von Zalamea“ uns tief erschüttert, hier unsere Lachlust reizt. Mit derselben ungetrübten Heiterkeit sehen wir dem grauenhaften Ausgange der Tragödie entgegen. Es wird mehrere Theaterleichen geben. Aber das macht nichts. Die romantischen Schatten da droben haben nie gelebt, sie können also auch nicht sterben; und es wäre mehr als gewagt, sie durch Kritik umzubringen. Nur Eines glauben wir nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen, weil es den Zuschauer verwirrt und ein schiefes Licht auf den Dichter Hartzenbusch wirft. Im Drama wird Isabel durch Briefe, die ihre Mutter kompromittiren, zum

Digitized by Google

Schweigen verurtheilt; in der Oper, wo dieses wirksame, wenn auch verbrauchte Mittel durch die Rücksicht auf den des Hochverrathes verdächtigen Vater ersetzt werden soll, bleibt das Benehmen Isabels vollkommen unverständlich. Sie wäre dem verrathenen Geliebten Rechenschaft schuldig und könnte dieselbe nach dem Tode des ihr aufgedrungenen Gatten auch ruhig geben. Aber dann schlösse die Tragödie mit einer Hochzeit, und das erlaubte die Anlage des Werkes nicht. Daher gehen Marsilla und Isabel an einem Mißverständnisse zu Grunde, und Niemand weiß, warum sie gebrochenen Herzens sterben.

Nur ein musikalischer Genius ungewöhnlicher Art könnte mit einer schwachen Aussicht auf Erfolg sein Glück an diesem von Musen und Grazien verlassenen Buche versuchen. Thomas Breton ist dieser Genius nicht. Seine Begabung, die an einigen Stellen des Werkes grell aufblitzt und gleich wieder verschwindet, reicht bei Weitem nicht hin, das verworrene Dunkel der aufgethürmten Massen zu erhellen, geschweige denn, Szenen und Personen gleichmäßig zu durchleuchten und zu erwärmen. Das Chaos gährt und brodelt so wild durcheinander, wie er es übernommen hat, und was ihm als Dichter mißlang, blieb auch dem Musiker versagt. Die übergroße, in ihrem redlichen Eifer rührende Umständlichkeit, mit welcher er seine undankbare Arbeit ausführte, zeigt wenig von der Freiheit und Sicherheit des Künstlers, der das Richtige ohne Umschweife trifft und etwaige sachliche Mängel mit seiner Persönlichkeit deckt. Breton möchte womöglich Alles sagen, und darum sagt er Nichts. Ueber tausend Nebendingen, die seinen Geist durchkreuzen, vergißt er das Augenmerk auf die Hauptsache zu richten, und während er den vorgeschriebenen Weg immer wieder durchmißt, ehe er ihn geht, wäre ein Anderer längst am Ziele angelangt. Er überlegt, wo er handeln, zaudert, wo er sich entschließen, und schreitet bedächtig vorwärts, wo er springen sollte. Bei jedem Akt, jeder Szene, jeder Periode beginnt er gleichsam ganz von vorn, und die Gelegenheit, diese gefällige Freundin des Künstlers, welche weit eher dem Leichtsinn, als der Tugend sich ergiebt, entschlüpft jedesmal seinen tastenden Fingern. Eine zur Pedanterie ausartende Sorgfalt beweist in Angelegenheiten der schönen Wissenschaften keine Stärke, sondern gilt uns für ein Zeichen rathloser Schwäche. Es hat dem Komponisten offenbar keine geringe Ueberwindung gekostet, sich so kurz zu fassen, wie Raum und Zeit es unerbittlich von ihm forderten. Vier Akte genügten ihm nicht; er brauchte mindestens das Doppelte, und da dies denn doch zu viel gewesen wäre, so zerlegte er den zweiten und vierten Akt wenigstens in je zwei Bilder und schickte als verschämten fünften dem Ganzen einen langwierigen Prolog voran, welcher allein so groß ist, wie die beiden letzten Aufzüge

Digitized by Google

zusammengenommen. Jedes Bild und jeder Akt — der Prolog nicht zuletzt! — hat wieder seine eigene Instrumentaleinleitung, so daß wir aus den Vorreden gar nicht herauskommen, sieben Prä- oder Interludien und doch keine rechtschaffene Ouverture erhalten und Gott danken, wenn der Vorhang endlich fällt, ohne von Neuem das Signal zu einem erbitterten Streit der Instrumente zu geben. Dem empfindlichen Mangel an jeder Eurhythmie der äußeren Verhältnisse entspricht die innere Ungleichheit der mosaikartig aneinander gereihten einzelnen Theile, welche nur ausnahmsweise einmal zu einer abgeschlossenen Form sich bekennen. Eine Mosaik ohne Zeichnung, aber von blendender, ja schreiender Farbe! Es ist dasselbe Kolorit, das wir in gewissen grellen, auf den Augenblickseffekt gemalten Bildern der Gegenwart antreffen, welche den Stümper zum Freilichtmaler avanciren lassen, so wie es andererseits rohe und erbärmliche literarische Subeleien in Menge giebt, die von unklugen Leuten mit dem Ehrentitel: „zur realistischen Richtung gehörig" ausgezeichnet werden. Möglicherweise findet auch Breton seinen „Würdiger", der ihn für die „Moderne" reklamirt, trotz seiner verstiegenen Romantik. Wir möchten ihn lieber der im Absterben begriffenen Periode des jüngeren Meyerbeer und älteren Verdi beizählen, an denen beiden man mit beruhigender Sicherheit beobachten kann, wie schnell Alles vergeht, was Lärm und Geschrei macht, ob nun in Tönen, Farben oder Worten. Wenn Vieles in Bretons Oper uns spanisch vorkommt, so wollen wir deshalb doch nicht behaupten, daß dies im Charakter seiner Musik den Grund habe. Zwar möchte der Komponist gern sein engeres Vaterland zu Ehren bringen, wenn seine weitere Heimat: die internationale musikalisch-dramatische Konvenienz mit ihrem allgemein gangbaren Opernstyle es ihm gestatten würden. Eine schon im Vorspiel angekündigte wiegende Melodie, welche man in glücklicher Ahnungslosigkeit für einen Wiener Walzer ansieht, entpuppt sich bald darauf — von Diego à la Troubadour hinter der Szene gesungen — als folgenschweres „Lied im spanischen Volkston", denn sie behält das ganze Werk hindurch motivische Bedeutung bei. Die Liebenden leben und sterben mit ihr, und noch aus höheren Sphären tönt der armen Isabel in ihren letzten unklaren Augenblicken zu: „Meine Lieb' ist — ohne Gleichen; — Sinkt der letzte — Hoffnungsschimmer, — Wird der Leib in — Gram erbleichen" — bideldumdum — bideldumdum. Auch in der Seele des großen wirkungsvollen Duetts, welches beinahe den ganzen dritten Akt ausfüllt, lebt eine grundlegende Reminiszenz an jene allerdings schwer vergeßbare Melodie fort. Heben wir noch den schmerzlichen Monolog der Isabel: „Ein Wahn in dunklem Triebe", in welchem die Qual eines von bangen Ahnungen bewegten, hoffnungsmüden und zerschlagenen

Digitized by Google

Gemüthes ergreifend zum Ausdrucke gelangt, ferner die wilde, orgiastisch vorüberrasende Moreske mit Chor und endlich die beiden höchst lebendig veranschaulichten Volksbilder des letzten Aktes als wohlgelungene, in ihrer Art vortreffliche Einzelheiten mit Anerkennung hervor, so sind wir dem Komponisten vor Gott und der Welt nichts schuldig geblieben. Aber auch da noch hinkt hinter dem bereitwilligen Lobe das zögernde Geständniß her, daß jene Glanzstellen keineswegs nach unserem Geschmacke sind. Mögen immerhin die feierlichen Vorbereitungen eines mit allem ersinnlichen Pomp der Kirche in Szene gesetzten Leichenbegängnisses der schaulustigen Menge ein angenehmes Gruseln erregen, den Freund der Kunst, welcher im Tode nur den Genius mit der umgekehrten Fackel sehen will, widert dieser hohle Prunk der Verwesung an, und er wendet sich schaudernd davon ab.

Digitized by Google

D.

Böhmische und russische Opern.

Digitized by Google

Digitized by Google

„Prodaná nevěsta“. („Die verkaufte Braut“.)

Von Friedrich Smetana.

(Erste Aufführung in der Musik- und Theaterausstellung zu Wien, Pfingsten 1892.)

Fröhliche Pfingsten wollen wir feiern nach dem Geheiß der Schrift; denn wir sind Alle einmüthig bei einander und glauben an den heiligen Geist, der vom Himmel fährt mit feurigen Zungen! Unsere Herzen sind erweckt, unsere Ohren aufgethan, und wir hören einen Jeglichen mit unserer Sprache reden. „Sind nicht diese Alle, die da reden, aus Galiläa? Wie hören wir denn ein Jeglicher seine Sprache, darinnen wir geboren sind?“ Wahrlich, es geschehen noch Zeichen und Wunder. Seit das königlich böhmische Landes- und Nationaltheater die Comédie française abgelöst und sich mit Oper und Drama häuslich im Ausstellungstheater eingerichtet hat, verstehen wir sogar czechisch. Oder bilden wir es uns nur ein? Keineswegs. Wir trällern unser „Nechte vzdechu, nechte lkání“ mit Smetanas reizender Melodie so verständnißinnig vor uns hin, als hätten wir es am Ufer der Moldau schon in der Wiege vernommen. Wo das Herz mitspricht, nimmt auch die Zunge keinen Anstoß, und die Konsonanz unserer Empfindungen hilft über alle Konsonanten fort.

Wohl selten mögen stärkere Gegensätze zusammengeprallt sein als die Bühne Molières und das „goldene Haus“ von der inselreichen Ultava; ein die Jahrhunderte hindurch sorgfältig gepflegtes Institut des raffinirtesten romanischen Kulturvolkes und hart daneben die junge Gründung eines aus seiner vorgezeichneten Laufbahn durch unglückliche Ereignisse in die Barbarei des Mittelalters zurückgeworfenen slavischen Stammes, der erst in der neuesten Zeit wieder seine vielumstrittenen Aspirationen auf selbstständiges nationales Leben geltend zu machen beginnt. Aber diese Gegensätze sind ausgeglichen und versöhnt worden

Digitized by Google

durch die für jeden vorurtheilslosen Beobachter unabweisbare Thatsache, daß hier wie dort ein klares künstlerisches Bewußtsein zum Worte kommt. Die Böhmen haben uns gezeigt, daß sie eine nationale Kunst besitzen, und wenn es etwas giebt, worum wir Deutschen sie beneiden können, so ist es die jugendliche Frische, die unverdorbene Begeisterungsfähigkeit dieses hochbegabten Volkes, der frohe Muth der Ueberzeugung, mit welchem es für seine idealen Güter und Errungenschaften eintritt. Es vertraut und baut auf die urwüchsige Kraft seines vaterländischen Bodens und braucht nicht nach den Abfällen fremder, in Fäulniß übergegangener Kulturen zu haschen, um aus der abgequälten und ermüdeten Erde ein paar kümmerliche Fruchthalme hervorzulocken. Die grüne Saat sprießt allenthalben von selbst zum Lichte und verspricht eine goldene Ernte. Während wir uns mit verschrobenen Theorien herumschlagen, die abenteuerlichsten Mechanismen in Bewegung setzen, vor lauter Aftergelehrsamkeit und Verbildung Gefahr laufen, den gesunden Geschmack und Menschenverstand zu verlieren, während wir unter ewigem Raisonniren, Zaudern, Klügeln, Hin- und Herüberlegen, Schulmeistern und Salbadern unnütz die schönste Zeit verbringen, haben Andere zehn Mal ihr Werk gethan und schmausen munter an der reichbesetzten Tafel des Lebens und der Kunst.

O wie erquickend, endlich einmal den Moder, Staub und Duft der Jahre abzuschütteln und in das reine Element paradiesischer Einfalt einzutauchen! Wir begrüßen Dich, Friedrich Smetana, und danken Dir für das köstliche Bad der Verjüngung, das Du in Deiner Meisteroper uns gerüstet hast. Wohllaut ist die Stimme Deines Mundes, würziger Wiesen- und Waldesduft der Hauch Deines Athems, Sonnenschein das Leuchten Deines Auges, kindliche Heiterkeit das Lächeln Deiner Lippen und Einfachheit das Geheimniß Deiner Kunst. Versinkt nicht vor diesem liebenswürdigen tönenden Abbilde der Natur das schmutzige lügenhafte Schauergemälde des modernen Verismus wie ein wüster beängstigender Traum? Zeigt doch das eine, gänzlich unerwartet und höchst zufällig sich darbietende Beispiel für hundert andere, daß die vielberedete und verlästerte Wahrheit der Kunst kein abschreckendes, moralisirendes Scheusal von Häßlichkeit, sondern ein unschuldiges schönes Kind ist, das weder etwas beweisen noch widerlegen, sondern ohne irgend welche tiefsinnige Hintergedanken seines holden Daseins sich erfreuen will. Ja, der deutsche Idealismus möge in die böhmischen Dörfer gehen, wenn er sich erlustiren will. In Smetana-Sabinas „Prodaná nevěsta“ (zu deutsch „Die verkaufte Braut“) befinden wir uns mitten auf dem Dorfe. Das saubere ländliche Nest ist kein aus den Wolken der Spekulation gefallenes Auerbachsches sentimentales Literaturdorf, aber auch nicht die übel-

Digitized by Google

riechende Mistfinkenhöhle, welche das passende „Milieu“ für die zweibeinigen hysterischen Ferkel unserer jüngsten Alkoholdichter abgeben könnte. Daselbst geht eine sehr harmlose, nicht im Geringsten aufregende Geschichte vor sich, von der Niemand hinterdrein so recht begreift, wie sie drei Akte ausfüllen und uns einen langen Abend über Kurzweil bereiten kann. Jenik und Marenka, Hans und Grethe oder Marie, lieben einander, wie sich von selbst versteht. Aber der Bauer Kruschina hat seine Tochter dem Sohne Michas versprochen, und die Aufgabe des schlauen Heirathsvermittlers Kecal soll es sein, das Verhältniß der Liebenden aufzulösen und Marie mit Wenzel, einem stotternden Tölpel, zusammenzubringen. Hans geht scheinbar auf die Vorschläge Kecals ein und verkauft seine Braut für dreihundert Gulden; um diesen Preis willige er ein, daß Marie nur „dem Sohne Michas“ gehören solle. Marie geräth außer sich über den Verrath ihres Geliebten und würde aus Verzweiflung selbst den blöden Wenzel nehmen, obwohl dieser, von einer reisenden Kunstreiterin bezaubert, sich als verkleideter Tanzbär um alles Ansehen im Dorfe gebracht hat. Da tritt im entscheidenden Augenblicke Hans hervor, legitimirt sich als der verschollene ältere Bruder Wenzels und führt unter Zustimmung der beiderseitigen Eltern und allgemeinem Jubel die Braut heim.

Mit einer derartigen fadendünnen und fadengeraden Fabel, in welcher es keinen einzigen künstlich verschlungenen Knoten aufzulösen giebt, vermochte nur ein glückliches Genie etwas anzufangen und auszurichten. Als ein solches Genie aber bewährte sich Friedrich Smetana in jeder Hinsicht. Sein Werk, das ungefähr dreißig Jahre alt ist, scheint an keine bestimmte Zeit gebunden; es könnte noch älter oder noch jünger sein, ohne daß es dabei an Reiz gewänne oder verlöre. Denn der Komponist verfolgte weder eine „Richtung“, noch gehörte er zu einer „Schule“, noch diente er einer „Partei“. Seine Richtung wurde von dem Wege gegeben, den noch Jeder eingeschlagen hat, der getrost der eigenen Nase nachgehen durfte; seine Lehrmeisterin war die große alliebende Mutter der Künste, die von ihren entarteten Kindern leider so oft und so gröblich mißverstandene Natur, und als seine Partei sah er das Volk an, im engeren Sinne die Gemeinde seiner Landsleute, im weiteren die gesammte musikalische Welt. Aus dem Volke heraus, für das Volk hat er gesungen: in seinen Melodien findet sich wieder, was an freundlichen Gefühlen das menschliche Herz bewegt, und so wie er singt, wird man immer singen wollen. Alles klingt bekannt und vertraut, als hätten wir es schon tausend Mal gehört, und doch wieder neu und eigenthümlich, so daß Jedermann, angenehm betroffen, still hält und lauscht, um nur ja keinen Ton zu verlieren.

Digitized by Google

Smetanas Melodien sind so gewiß Kunstmusik, wie die fugirte Ouverture der Oper mit ihrem, das ganze Dorf auf die Beine bringenden, einen Ameisenhaufen schnellfüßiger Achtelnoten mobil machenden Thema welche ist. Das Volk empfindet und denkt, aber es bildet nicht; es hat Einfälle, tiefer und merkwürdiger, als der Künstler sie hat, aber es kann sie nicht verwerthen. Erst der Dichter, der Bildner, der Musiker, schmilzt das klingende Gold aus dem tauben Gestein und giebt dem edlen Metalle, nachdem die Schlacken abgefallen sind, Form und Glanz. Smetanas Form verräth überall eine leichte sichere Hand, die beim ersten Angreifen das Richtige trifft. Ohne sich von der älteren komischen Oper zu emanzipiren, nimmt der Komponist sich doch die Freiheit, er selbst zu sein. Was ungebundenen Geistern zur lästigen Fessel wird, dient ihm zum bequemen Beförderungsmittel. Die einzelnen in sich abgeschlossenen Musikstücke der Oper sind durch Rezitative verknüpft, die sich kaum zum Arioso erheben, sondern meist beim bloßen Parlando bleiben. Des Werkes Seele aber ist der frei und unbezwungen sich ergießende schöne Gesang, der im Orchester seinen festen Rückhalt hat. Oft erscheinen die Singstimmen nur wie aufgesetzte Lichter, die ein fertiges Bild beleben, als wären sie erst später hinzugefügt worden. Aber auch wo sie die Träger der Melodie sind, läßt der Komponist sie nicht gerne allein gehen; er gesellt den hübschen Kindern, damit ihnen unterwegs kein Unfall zustoße, immer ein begleitendes Instrument hinzu. Die Klangfarben des Orchesters sind durch den ländlichen Charakter des Stoffes bestimmt; Geiger und Holzbläser überwiegen, die Klarinette, das Lieblingsinstrument der Böhmen, führt das große Wort. Sehr gelungen ist die Verwendung des Fagotts in komischen Situationen, wie in jenem spaßhaften Dialog zwischen Hans und Kecal, wo der listige Kuppler den Liebhaber zu beschwatzen sucht, er möge sich eine reichere Braut aussuchen, die wenigstens zwei Kühe im Stalle, einen Hof voll Hühner und eine nagelneue Truhe in die Ehe mitbringt. Die hohe Oboe macht sich über das tiefe Fagott lustig, der Liebhaber, scheinbar entzückt von der vortheilhaften Partie, lacht den Heirathsvermittler aus. Wohl hätten die Handlung und die Personen der Oper einem impressionistischen Farbenkleckser, wie deren auch in der Tonmalerei vorkommen, Gelegenheit zu absonderlicher Kraftentfaltung geboten; Smetana begnügt sich mit einem bescheidenen Kolorit und legt das größte Gewicht auf die Zeichnung. Dabei verfährt er nach echter Meisterart, d. h. er ordnet die Nebenfiguren den Hauptfiguren unter, und während er die ersteren flüchtiger behandelt, führt er die letzteren genau aus. Im Zentrum der Oper steht der pfiffige Heirathsvermittler, ein origineller, drolliger Charakter von höchst

Digitized by Google

persönlicher Natur, reich ausgestattet mit einer Menge von feinen musikalischen Zügen. Neben ihm treten die beiden Liebenden selbstständig hervor, für ihre lyrische Sendung mit den süßesten Melodien ausgerüstet. Ihr B-dur-Duett, ein erotischer Zwiegesang von schmelzendem Wohllaut, zeigt ihre Herzen so innig verbunden wie ihre Stimmen. In der Begegnung mit dem stotternden Wenzel läßt Marie den Schelm blicken, der ihr im Nacken sitzt, und ihr verführerischer, an Mozarts Zerline anklingender Gesang giebt der niedlichen Heuchlerin einen neckischen Anflug von Ernst. Der tölpelhafte Freier wird durch das Stammel-Lied, das seines Gebrechens spottet, gekennzeichnet: er kommt immer um einen Takttheil zu spät und ruht gleich wieder von der Anstrengung des Sprechens aus. Dem Deutschen mag der Originaltext po .. po .. povidala bedenklicher scheinen, als er thatsächlich ist. Die übrigen Personen, die beiden Elternpaare, der Komödianten-Prinzipal und dessen Tochter Esmeralda, stehen weiter zurück; der bunte Aufzug der Gaukler bedeutet überhaupt nur eine geschickt eingefügte Episode, welche durch die Fremdartigkeit ihrer Erscheinung besticht und das stockende, dramatische Leben der Oper zur rechten Zeit wieder in Fluß bringt. Von den wirkungsvollen Ensembles sind die Fremdlinge als unbetheiligte Personen ausgeschlossen; die Kunst des mehrstimmigen Satzes bleibt in der Familie. Ohne gerade bedeutend zu sein, und sich mit kontrapunktischen Problemen näher zu befassen, erfreuen und entzücken diese Terzetten, Quartetten, Chöre und Finalsätze doch durch die Frische ihrer Erfindung, die Natürlichkeit ihres Ausdruckes und den Wohlklang ihrer Harmonien. Sie sind uns bei Weitem lieber, als irgend ein frostig ausgeklügeltes Schul- und Kapellmeisterstück, zumal das auf einem Anapäst aufgebaute, schlanke Vokalsextett in A-dur (eigentlich nur ein Quartett mit stellenweise verdoppelten Stimmen). Smetanas stark ausgeprägtes rhythmisches Gefühl macht sich hier wie an vielen anderen Stellen des Werkes vortheilhaft bemerkbar. Zwar steht seine Rhythmik unter dem Banne des Zweivierteltaktes — die Polka liegt dem Czechen im Blute, wie dem Oesterreicher der Ländler — aber wie geschmeidig und graziös bewegt er sich darin, und welche Mannigfaltigkeit weiß er durch Synkopen und andere Verschiebungen der Takttheile hineinzubringen!

Bei den für Jedermann deutlich am Tage liegenden Vorzügen der „Prodana nevěsta“ wundert es uns, daß Smetanas Meisteroper, obgleich sie im Verlaufe von zwanzig Jahren hundertundfünfzig Mal in Prag gegeben worden ist, noch immer nicht den Siegeszug durch die Welt angetreten hat, den sie früher oder später einmal antreten muß. Allerdings wird sie nicht so leicht wieder eine so stylgerechte Auf-

Digitized by Google

führung finden, als ihr bei ihrer denkwürdigen Première im Ausstellungstheater beschieden war. Ohne ein in allen Theilen vollkommenes Ensemble dürfte gerade dieses anspruchslose Werke nicht vorgeführt werden.

„Der Kuß".

Von Friedrich Smetana.

(1894.)

Während die Frauen sich um die Romanliteratur vielfach verdient gemacht haben, sieht es um ihre Errungenschaften auf dem Theater windig aus. Seit die tugendhafte Gandersheimer Nonne Roswitha ihre christlichen lateinischen Komödien schrieb, um den frivolen Heiden Terenz aus dem Geschmacke der Lesewelt des zehnten Jahrhunderts zu verdrängen, sind zwar dramatische Blaustrümpfe genug als Konkurrenten der Männer aufgetreten; aber sie haben mit ein paar Ausnahmen so wenig Ersprießliches zu Stande gebracht, wie ihr mittelalterliches Vorbild. Da indessen ihre Buchdramen nicht aufgeführt werden, so schaden sie wenigstens Niemandem. Anders verhält es sich, sobald ein schicksalsvoller Komponist von einer solchen Uebelthäterin in Mitleidenschaft gezogen wird. Mit Grimm und Schauder denkt der Opernfreund an Helmina von Chezy und an das Unheil, das dieses gefährliche, romantische Frauenzimmer über Franz Schubert und Carl Maria von Weber heraufbeschworen hat. Zwei herrliche musikalische Meisterwerke: Schuberts „Rosamunde" und Webers „Euryanthe", sind infolge ihres elenden Textes für das Theater so gut wie verloren. In Elisa Krasnohorska, der Librettistin Smetanas und Dvoraks („Kuß", „Geheimniß" und „Bauer ein Schelm"), begegnet uns die böhmische Chezy. Elisa unterscheidet sich von Helmina zu ihrem Vortheil durch das Genre ihrer Stoffe; was jedoch die Kenntniß der Bühnengesetze, die Kunst der Exposition und Charakteristik anbelangt, so befindet sie sich ihnen gegenüber in demselben Stande der vollkommenen dramatischen Unschuld wie ihre deutsche Kollegin. Ihr „Kuß" drückt diesem ungünstigen Zeugnisse das Siegel auf. Hören wir die seltsame Mär! Die Bäuerin Marinka verweigert ihrem Bräutigam, dem jungen Wittwer Hanno, den Verlobungskuß. Begründet wird die Weigerung mit dem Volksaberglauben, ein vor der zweiten Hochzeit des Mannes gegebener Kuß störe die Grabesruhe der ersten Frau. Der Bräutigam und das ganze Dorf setzen sich über den Wahn hinaus, nur Marinka nicht; und gerade sie sollte es am ersten. Denn sie hofft, daß die verstorbene Mutter des Nachts zu der Wiege ihres hinterlassenen Kindleins kommen und es in Schlaf wiegen werde; ja, sie streut, um sich durch die eingedrückten

Digitized by Google

Fußspuren von dem in sichere Aussicht genommenen nächtlichen Besuche der Todten zu überzeugen, weißen Sand auf die Diele. So hofft sie einerseits, was sie andererseits fürchtet, und müßte, wenn sie auch nur die Durchschnittslogik eines halbwegs zurechnungsfähigen Frauengehirns besäße, sich sagen, daß sie die ohnehin schon gestörte Ruhe der Todten durch einen legitimen Kuß nicht weiter gefährden werde. Es ist aber eine Eigenthümlichkeit nicht nur Marinkas, sondern auch der übrigen in Aktion tretenden Figuren, daß sie theils in einem und demselben Augenblicke das Entgegengesetzte reden und thun, theils das kaum Bekräftigte und Betheuerte sofort wieder zurücknehmen. Für das gesicherte dramatische Fortkommen, das sie doch finden sollen, sind sie daher nicht die geeigneten Charaktere. Vater Zarkow räth der Tochter, Hanno abzuweisen, hat aber gegen die Hochzeit nichts einzuwenden; er findet, daß sie nicht zu einander passen, giebt ihnen aber den Segen; Tante Brigitta schilt Marinka ihres Eigensinnes wegen aus, um sie in demselben zu bestärken; sie will den zornig davongelaufenen Hanno zurückholen, hetzt aber Marinka gegen ihn auf und beredet sie, das reiche Vaterhaus zu verlassen, um unter die Schmuggler zu gehen. (!) Marinka setzt sich an die Wiege, welche der werbende Wittwer in Ermangelung eines anderen Geschenkes seiner Zukünftigen ins Haus geschickt, ehe er noch um sie geworben hat, und gelobt, das hilflose Kind niemals zu verlassen. Bei der schwankenden Sinnesart Marinkas versteht es sich von selbst, daß sie bald darauf in die Nacht hinausläuft und das Kind ohne weitere Skrupel seinem Schicksale preisgiebt. Das thut dieselbe Marinka, die aus zarter Rücksicht gegen die Todte ihrem Bräutigam den Kuß versagt! Kann man einen himmelschreienderen Gebrauch von einem dramatischen Säuglinge machen?

Noch toller als im Narrenstübel des ersten Aktes geht es im Waldesdickicht des zweiten zu. Felsenschlucht, Bergabhang und finsterer Tann scheinen auf die Personen der Oper bei Nacht eine unwiderstehliche geheime Anziehungskraft auszuüben. Hanno und sein Freund Janusch begegnen dort einander. Ersterer sucht die entflohene Marinka, Letzterer hat zwar nichts hier zu suchen, findet jedoch den Freund; empfahl er diesem früher, standhaft zu bleiben, so legt er ihm jetzt nahe, vor dem ganzen Dorfe Buße zu thun und die Gekränkte um Verzeihung zu bitten. Der Schmuggler Steffan, welcher das Gespräch der Beiden belauscht, giebt in einem Monolog seine Mißbilligung über die Schwäche Hannos zu erkennen — wackerer Mann! — und tauscht dann mit Brigitta und Marinka seine werthvollen Packete und Gedanken aus. Es folgt eine höchst aufregende Szene zwischen den Frauen und einem Grenzwächter, welche Marinka in der löblichen Absicht bestärkt, wieder nach Hause zu

Digitized by Google

gehen. Das Schmuggeln scheint ihr doch nicht das Richtige, und Brigitta, die wetterfeste, männerfeindliche, stahlharte Brigitta macht ihr obendrein Vorwürfe ihrer Verstocktheit wegen. Erst sagt sie: „Gieb nicht nach, laß ihn zu Kreuze kriechen, zeig' ihm die Herrin!" Dann heißt es umgekehrt: „Demüthige dich, unterwirf dich ihm, sei sanft und gut!" So gehen und reden Alle ab und zu, manchmal ab, manchmal zu: Keiner weiß, woher und wohin, doch hat Jeder immer Recht. Um dem heillosen Spaß ein Ende zu machen, ist Marinka schließlich bereit, den Kuß zu geben; aber nun will Hanno nicht. Herr des Himmels! Die Geschichte wird doch nicht noch einmal von vorn angehen und so in infinitum weiter spielen? Nein, Hanno wünschte nur seine Nachgiebigkeit zu beweisen, und dem gegenseitigen Kusse steht nichts mehr im Wege. Von der todten Mutter und dem lebendigen Kinde schweigen sämmtliche Flöten.

Um dieses halt- und inhaltlose, von Musen und Grazien gemiedene Textbuch musikalisch zu beleben, bedurfte es einer so genialen Schöpferkraft, wie Friedrich Smetana sie besaß. Seine Musik versöhnt die kleinen und großen Widersprüche der Handlung, ebnet ihre Ungleichheiten, füllt ihre Lücken und Risse aus, täuscht über ihre Nichtigkeit hinweg und leiht den schemenhaften Ausgeburten einer schwachen Einbildungskraft den Schein blühenden Lebens. Hätte Smetana als dramatischer Komponist sich besser auf seinen Vortheil verstanden und, anstatt blindlings der Weisheit des Librettos zu vertrauen, seinen vorlauten und umständlichen Redseligkeiten bei Zeiten das Wort entzogen, so besäßen wir in seinem „Kuß" ein klassisches Meisterwerk, das der „Verkauften Braut" noch überlegen wäre. Aber Smetana gehörte selbst zu Denen, die los werden müssen, was sie auf dem Herzen tragen, und die, weil sie fürchten, nicht deutlich genug zu sein, sich wiederholen. Und in dieser von einem pflichtgetreuen, redlichen Herzen zeugenden Eigenschaft des Komponisten liegt die Gefahr, zu langweilen; denn das Geheimniß der Langweile ist eben, Alles zu sagen. Gerade um zehn Jahre jünger als die 1866 beendete „Verkaufte Braut", suchte der „Kuß" die Vorzüge des älteren Werkes mit den Fortschritten einer gewandteren und freieren Technik zu vereinigen, und dieser Versuch gelang, soweit die Beschaffenheit des Werkes ihn gelingen ließ. An die schon von der Werkstatt des Dichters aus mit individuellem Leben erfüllten, plastisch hervortretenden Figuren der „Verkauften Braut" reicht keine der im „Kuß" geschaffenen heran. Einen Heirathsvermittler Kezal giebt es nur einmal. Auch das Dorf greift dort kräftiger und origineller mit Chören und Tänzen ein, während der nationale Boden hier gleichsam neu gepflügt und mit

Digitized by Google

fremdem Bildungsmateriale gedüngt ist. Dafür wird die künstlerische Einheitlichkeit des Werkes strenger gewahrt und ein Ausgleich zwischen der früher vorwaltenden unabhängigen Musik mit der von szenischen und charakteristischen Anforderungen bedingten geschaffen. Nicht mehr fest in sich abgeschlossen, noch von indifferenten Seccorezitativen unterbrochen, gehen die Szenen in einander über, ohne daß der Fluß der Melodie ins Stocken geriethe. An sinnreichen und bedeutungsvollen Beziehungen fehlt es nicht; bestimmte Melodien, die zu einer besonderen Rolle berufen sind, kehren an entscheidender Stelle wieder. Doch geschieht dies im Style der Weberschen Reminiszenz, nicht in der äußerlichen Manier des Wagnerschen Leitmotivwesens. Eine viel zu gesunde und ehrliche musikalische Haut, um den krankhaften Verirrungen der neudeutschen Schule zu erliegen, überwindet Smetana dieselben ohne nachtheilige Folgen. Zwar läßt er sich bei Zeiten mit Wagner und Liszt impfen, aber nur zum Schutze gegen die schwarzen Blattern der Zukunftsmusik. Das Blut, welches seiner Melodie die Wangen röthet und in den feurigen Pulsen seiner Rhythmen hüpft, strömte ihm unmittelbar vom Mutterherzen der Volksmuse zu und schied jeden fremden Tropfen, den es nicht brauchen konnte, schnell wieder aus. Und wie er nirgendwo und nirgendwann das Kind des Volkes verleugnet, das er bei all' seiner gelehrten Bildung bleibt, so macht er auch seine Zuhörer zu glücklichen Kindern und schenkt ihnen das Himmelreich, das den Kleinen verheißen ward.

Wer hört es nicht bei Marinkas innigen Liedern oder bei dem süßen Duette der Liebenden, bei der schneidigen Trutzpolka Hannos, dem düsteren Marsche der Schmuggler und ähnlichen Prachtstücken der Oper wie verworrene Lockstimmen aus dem trauten Märchenwalde der Jugend hervorrufen, wem wächst da nicht das Herz in der Brust, als wolle es ihn zu unbekannten, geheimnißvoll in goldenem Duft verschwimmenden Fernen hinausziehen? Und unser nervös überreiztes, abgestumpftes und gleichgültiges Publikum, dem die Marktschreier und Quacksalber der modernen Kunst ihre mörderischen Stimulantien aufschwatzen möchten, fand Gefallen an diesen angeblich längst veralteten Dingen. Das Wiegenlied einer Bauerndirne entscheidet den Erfolg einer Oper — am Ende des neunzehnten Jahrhunderts!!

Smetana legt seiner Marinka zwei Wiegenlieder in den Mund, eines in F und eines in A-dur, die nur durch ein paar modulirende Takte von einander getrennt sind. Das erste spielt direkt auf ein in Böhmen und Schlesien überall gesungenes Volkslied an („Saufe, liebe Ninne, was raschelt im Stroh?") und identifizirt die junge Braut gleichsam mit der Mutter des Kindes, deren Stelle sie vertritt. Mit

Digitized by Google

dem zweiten Liede aber singt und wiegt Marinka ein ganz anderes Kind ein, das nicht zur Ruhe kommen will: ihr eigenes bekümmertes Herz. Im Aufblick zu den ewigen Sternen des Himmels findet die Verlassene den ersehnten Trost und entschläft, an die Wiege gelehnt, unter dem eigenen Singen.

„Das Geheimniß".

Von Friedrich Smetana.

(1895.)

Als mir vor Jahr und Tag der Antrag gemacht wurde, meinen früheren deutschen Bearbeitungen Smetanascher Opern („Verkaufte Braut" und „Dalibor") nun auch „Tajemstvi", das „Geheimniß", nachfolgen zu lassen, verzweifelte ich Anfangs an der Lösbarkeit dieser heiklen Aufgabe. Die sprachlichen Schwierigkeiten, welche der von Elisabeth Krasnohorska verfaßte Text in ungeahnter Fülle darbot, waren es nicht allein, was mich davon abschreckte; andere, scheinbar im Kern der Sache sitzende Uebel hatten mir eine ziemlich geringe Meinung von der Wirksamkeit des Sujets im Zusammenhange mit der Musik beigebracht. Mir kam die krause Handlung der Oper einfältig und abenteuerlich zugleich vor, und ich traute der allzu feinen Komposition, welche mit diplomatischen Wendungen und zarten Galanterien um den heißen Brei herumzugehen schien, die Kraft nicht zu, die Ungereimtheiten des Librettos auf der Bühne plausibel zu machen und den Zuhörer für die übermäßige Harmlosigkeit des Stoffes anderweitig zu entschädigen. Deshalb glaubte ich das Anerbieten der Smetanaschen Erben dankend ablehnen zu müssen, ließ mich aber bestimmen, um wenigstens meinen guten Willen zu zeigen, vorher noch einer Aufführung des Werkes im böhmischen Nationaltheater zu Prag beizuwohnen. Und siehe da: fast alle meine Bedenken und Vorurtheile wurden glänzend widerlegt. „Tajemstvi" erwies sich als lebensvolles, frisches, an musikalischen Schönheiten ersten Ranges reiches Werk und als ein brauchbares Theaterstück dazu, das nach dem todten Buchstaben und den stummen Noten absolut nicht beurtheilt werden darf. Möglich, daß der behagliche Aufenthalt in der schönen alten Stadt, die artige Zuvorkommenheit des Theaterdirektors Schubert, der Enthusiasmus des bis auf das letzte Plätzchen gefüllten stattlichen Hauses und die vom Kapellmeister Czech geleitete mustergiltige Aufführung das Ihrige dazu beitrugen, um mir die reizende Oper in vortheilhaftestem Lichte zu zeigen. Doch selbst, wenn ich heute diese fördernden Umstände bei dem Konto des Werkes in

Digitized by Google

Abrechnung bringe, bleibt noch ein so beträchtliches Guthaben für dasselbe übrig, daß ich mir die laue Aufnahme, die das „Geheimniß" bei seiner ersten deutschen Aufführung in Wien gefunden hat, nicht erklären kann. Will man die deutsche Bearbeituug dafür verantwortlich machen? Das geht wohl nicht gut an, denn zu verschlechtern war da warhaftig nichts. Und die Musik? Nie hat das Genie Smetanas im Verein mit seiner vornehmen künstlerischen Gesinnung sich anmuthiger und fesselnder gezeigt, als eben hier. Allerdings giebt er sich im „Geheimniß" nicht so rückhaltlos, unumwunden und Jedermann einleuchtend wie sonst, allerdings setzt er bei dem Zuhörer tieferes Eindringen in seine Absichten mit der Gabe schnellerer Auffassung und schärferer Beobachtung voraus. Aber verdient der Meister, als welcher er sich oft genug bewährt hat, nicht ein doppelt herzliches Entgegenkommen, wenn er etwas Unerwartetes, im Anfang sogar Befremdendes sagt?

Es giebt immer Viele, die an der Bezeichnung eines Dinges, und dann an diesem selbst Anstoß nehmen, sobald in ihrer Vorstellung Name und Sache sich nicht decken wollen. Als ob ihre Begriffe immer die richtigen wären! Ohne Zweifel ist das „Geheimniß" eine komische Oper, wenngleich eine solche, in welcher heitere und ernste Elemente sich vermischen, eine „opera di mezzo carattere", wie der Italiener sagen würde. Schon die Grundidee des Librettos darf für eine scherzhafte gelten; aber die hauptsächliche vis comica liegt hier erst in der musikalischen, nicht in der poetischen Ausführung. Wer nichts davon merkt, versteht eben keinen Spaß, wenigstens keinen musikalischen; für ihn steckt ein Geheimniß im andern, und er zürnt ungerechtfertigter Weise dem Komponisten, weil dieser allzu höflich war, um die Kurzhörigen an den Ohren herbeizuziehen. Der humoristische Gedanke, auf welchem das Buch steht, ist folgender: Ein lustiger Bruder Einsiedel, der Frater Barnabas, macht kurz vor seinem Tode die Entdeckung, daß nahe bei seiner Einsiedelei in den Ruinen des hochgelegenen Klosters Bösig ein unterirdischer Gang vorhanden ist, der durch den Berg in das Haus des reichen Bauern und Gemeindevorstehers Haberkorn führt. Als guter Mensch und Freund des armen Bauern und Gemeindevorstehers Hagedorn benützt er die erworbene geheime Kunde dazu, um diesem zu seiner längst geliebten Rosel, der Schwester Haberkorns, zu verhelfen. Er hinterläßt ihm einen Brief mit der Weisung, an einer bestimmten Stelle des Klosterberges nachzugraben, dort werde Hagedorn den „Schatz" finden, der des Armen Glück zu begründen im Stande sei. Ist das nicht ein ganz artiger, des delphischen Orakels nicht unwürdiger Einfall? Die Kunst, ihn zu verarbeiten und auf drei Akte hin zu erweitern, hat die böhmische Pythia leider nicht verstanden. Im

Digitized by Google

ersten Akte werden wir von den Verhältnissen der beiden Dorfmatadore Haberkorn und Hagedorn (im Original Malina und Kalina, Schneeball- und Himbeerstrauch), sehr umständlich unterrichtet. Erführen wir lieber, was es mit Frater Barnabas und dem „Geheimniß" auf sich hat, damit wir von Anfang an mit dem Komponisten uns über das gute Dorf Bösig und seine Einwohner lustig machen könnten. Hierin liegt der inkorrigible Hauptfehler des Textbuches, das die äußerliche leere Neugierde des Zuschauers erregt, anstatt für die innere dramatische Spannung zu sorgen. Smetana suchte dem Uebel nach Kräften vorzubeugen, indem er in seiner Ouverture die symphonische Exposition der Handlung beibrachte. Doch wer hört, was ihm mit Posaunen eingeblasen wird? Eine Ouverture soll vorbereiten und stimmen, aber exponiren soll sie nicht. Wie sie das letzte Stück der Oper ist, das der Komponist hinschreibt, so steht sie auch, was ihren dramatischen Einfluß betrifft, an letzter Stelle, mag sie räumlich immerhin die erste einnehmen. Die dramatische Ouverture wird erst aus dem folgenden Drama heraus verstanden, nicht umgekehrt.

Eines verdankt jeder musikalische Zuhörer der Ouverture: die unverlierbare Bekanntschaft mit dem Grundmotiv der ganzen Oper, welches wie hier so weiterhin bedeutungsvoll immer wieder hervortritt und die geistreichsten komischen Umwandlungen erfährt. Die Absicht des Komponisten liegt auf der Hand: er verspottet das wie ein phantastisches dunkles Schreckgespenst durch das helle reale Leben gehende „Geheimniß" des seligen Fraters, vor welchem das abergläubische Volk sich segnet und bekreuzigt, und weist lachend darauf hin, daß der würdige Herr schon auf Erden ein höchstseliges Dasein geführt hat, einen wein- und liebeseligen, ersprießlichen, an guten Werken reichen Wandel, um den minder Erleuchtete ihn verdammen und beneiden müßten. Das fröhliche Allegro vivo der Ouverture lacht das düstere Largo aus, und der launige Uebermuth des Tondichters erreicht seinen Höhepunkt, wenn er in der Instrumentaleinleitung zum zweiten Akte und in den folgenden Traum- und Schatzgräberszenen das finstere Schicksalsmotiv, das mit seiner schauerlichen Dissonanz in der blutigsten Tragödie Effekt machen würde, sich gleichsam überschlagen und als ein im Sechsachteltakt einherhüpfendes allerliebstes Fugato wieder auf die Beine kommen läßt. Bei dieser Musik, die uns gleichzeitig schaudern und lachen macht, haben wir die Empfindung eines ganz persönlichen Erlebnisses, das sich in einen Traum auflöst: und wenn dann die guten Weiblein mit näselnder Stimme den frommen, von einem fahrenden Gaukler vorgesungenen Wallfahrtssang losplärren, der den unsauberen Spuk vertreibt, so sehen wir dem Komponisten den Schalk erst recht im Nacken sitzen und sind

Digitized by Google

seelenvergnügt dabei. Was ist Glaube und Aberglaube, was Leben und Traum, was Tugend und Sünde? Spielen sie nicht so fein in- und durcheinander, daß sie kaum zu unterscheiden sind? Heiter spiegelt sich die große Welt in dem kleinen böhmischen Dorfe Smetanas!

Um dieses zweiten Aktes willen allein verdient das „Geheimnis" den liebenswürdigsten Eingebungen der Phantasie angereiht zu werden. Und wieviel objektives, allgemein verständliches, der Wirklichkeit abgelauschtes, künstlerisch geformtes Leben tritt neben den besonderen humoristischen und satirischen Stimmungen des Komponisten überall in den Vordergrund, um aus dem Gemüthe der vorgestellten, mit wenigen Mitteln meisterhaft gezeichneten und gekennzeichneten Figuren heraus eine bescheidene, aber ewige Wahrheit in schlichter Weise auszusprechen! Wir erinnern an die Rede des Maurermeisters Ziegler, an die Hebeschmausszenen, an die Improvisationen des Volkssängers Lerch, an die Duetten des zweiten liebenden Paares Veit und Dorchen, an Dorchens Volksliedchen, an Veits Abschied, an Rosels Erinnerungsklage, an die Erntechöre und an das herrliche große Ensemble des zweiten Aktes, ein Octett mit Chor, das auf einer zarten innigen Melodie des jüngeren Paares als auf einem Fundamente der Liebe sich erhebt und die verschiedensten Stimmungen und widersprechendsten Meinungen zur höheren musikalischen Einheit verbindet. Wie eine weiße Möve in der Nacht des Meeres schwebt der hohe Sopran über den Vokalmassen empor, und das Pianissimo, in welches das Stück ausklingt, liegt wie Mondlicht auf geglätteten Wogen. Nicht zu vergessen sei der von Poesie erfüllte echt humoristische Schluß des ersten Aktes, der eines der überzeugendsten Beispiele für die Unentbehrlichkeit der Theatermusik ist. Gesprochen wäre eine solche Situation, die doch sehr wohl ihre ästhetische Geltung behaupten darf, nicht zu denken. Während Veit und Dorchen in der Mondscheinnacht kosend auf der Bank unter dem Baume vor Vaters Thür sitzen und von dem Geheimniß ihrer verschwiegenen jungen Liebe singen, ein Nachtigallenpärchen, weiht Georg der Thürmer von der Galerie seines Glockenhauses aus den berauscht über den Dorfplatz heimschwankenden Sänger Lerch in das Geheimniß des Tages ein, das von Mund zu Mund geht, und bedient sich dazu des Sprachrohres. Somit hängt das vermeintliche Geheimniß, wo es hingehört: an der großen Glocke, im Sinne seines Leitmotives, dessen Melodie eine Imitation des Glockengeläutes ist, während von dem Einverständnisse der Liebenden kein Mensch etwas ahnt. Zur Erhöhung des Spaßes trägt der Umstand bei, daß jenes öffentliche Geheimniß, welches Jeder, nachdem er die tiefste Verschwiegenheit feierlich angelobt hat, sofort mit einem ausschmückenden Zusatz weiter sagt, ursprünglich nur eine Kom-

Digitized by Google

bination des einfältigen Invaliden Bonifaz ist, der von dem wahren Sachverhalt so wenig etwas weiß wie irgend ein Anderer.

„Dalibor".

Von Friedrich Smetana.

(1897).

Die Musik, die räthselhafteste, vieldeutigste und körperloseste der Künste, ist von jeher die unantastbare Verkündigerin der Freiheit gewesen. Wenn die brutale Gewalt Alles mundtodt gemacht hat, strömt noch das Lied aus der bedrückten Mannesbrnst hervor und giebt den sehnsüchtig Aufhorchenden Kunde von den Enttäuschungen und Hoffnungen eines trauernden Gemüthes. So liegt ein tiefer, poetischen Sinn in der Sage vom tönenden weißen Thurm des Prager Schlosses. Der ritterliche Held, welcher einem übermüthigen Machthaber Gleiches mit Gleichem vergalt, schmachtet, dem Leben entrissen und vom Verkehr der Menschen abgeschnitten, in der finsteren Tiefe des schrecklichen Verließes. Aber seine Seele füllt sich an mit himmlischem Troste und hält Zwiesprache mit den ewigen Sternen: in stillen Nächten erklingt von der Höhe des Schloßberges sein zauberisches Geigenspiel weithin über die Giebeldächer und engen Gassen der Stadt, die Schläfer fahren von den Betten auf und lauschen mit verhaltenem Athem dem süßen Getöne, manche Faust ballt sich und manche Hand greift im halben Traume zum Schwerte. Geduld! Das klagende Lied des einsamen, wehrlosen Gefangenen ist mächtiger als die Mächtigen der Welt, es zersprengt die ehernen Fesseln und bringt die steinernen Quadern zum Bersten, die Mauern müssen mitschwingen und -singen, der Thurm erbebt in seinen Grundfesten, die Zwingburg fällt.

Auch Dalibor wurde zum Märtyrer der Freiheit berufen, nicht von den Geschichtsschreibern, die in vergilbten Urkunden und staubigen Dokumenten nach der zur Mythe gewordenen Wirklichkeit forschen, auch nicht von dem allzu ängstlich an der historischen Ueberlieferung haftenden Dichter, der in der alten vaterländischen Heldensage den brauchbaren dramatischen Stoff erkannte, sondern erst von dem großen Musiker, der den weißen Thurm auf dem Prager Hradschin mit eigenen Ohren klingen hörte, von Friedrich Smetana. Wenig interessirt uns heute die Fehde zwischen Dalibor und dessen Gutsnachbarn. Sie war ein Raufhandel wie viele andere in den Zeiten des Faustrechtes, und König Wladislaw wird aller Wahrscheinlichkeit nach das Beste gethan haben, als er den ihm ausgelieferten habgierigen Unruhstifter und Landfriedensbrecher

Digitized by Google

köpfen ließ. Die gute Stadt Leitmeritz, von welcher im Original-Libretto die Rede ist, gilt uns auf dem Theater genau so viel wie die ehrsamen Gemeinden von Ploschkowitz und Kozdjed, die uns böhmische Dörfer sind. Auch mit dem historisch überlieferten Wankelmuthe des zwischen Furcht und Entschlossenheit schwankenden Wladislaw, der sich bedenkt, die Todesstrafe über Dalibor zu verhängen, weil er dessen Anhang fürchtet, wissen wir nichts anzufangen. Uns kann die böhmische Geographie gar nicht allgemein genug, die böhmische Geschichte gar nicht dunkel genug gehalten sein; denn für uns handelt es sich um ganz andere Dinge. Wir brauchen einen Herrscher, der als unbeugsamer Vertreter des von ihm gegebenen Gesetzes dasteht, um die leuchtende Gestalt des abtrünnigen Helden an seiner Größe wachsen zu sehen. Und daß auch Smetana einen solchen brauchte, lehrt der stolze, selbstgewisse Gang des Triumphmarsches, mit welchem er sein Auftreten begleitet: jeder Takt ein König!

Smetana hat seinem Wladislaw nicht blos den Purpur umgehängt und die Krone aufs Haupt gesetzt, er hat ihm auch jenen Nimbus der Majestät verliehen, um den ihn viele Könige der Welt beneiden können. Nur einem Künstler seinesgleichen ist es gegeben, den gewaltigen Eindruck, welchen das Entrée Wladislaws macht, gleich darauf zu überbieten. Das Unglaubliche geschieht: die imposante Erscheinung des Königs wird von der noch viel imposanteren seines Gegners geschlagen. Dem pianissimo beginnenden, über einem einfachen Glockenmotiv sich aufbauenden, immer mächtiger anschwellenden Des-dur-Andante im Dreivierteltakt stellt sich ein Fis-dur-Maëstoso in Viervierteltakt gegenüber, das im rauschenden Fortissimo anhebt und tausend Quellen der Begeisterung in sich aufgenommen hat, um als prächtiger Katarakt zur Tiefe hinabzustürzen. Die Attribute der Majestät, der hohe Rath der Krone, die Schaaren der Trabanten, Pagen und Gewappneten erblassen und verschwinden vor dem einzelnen Manne, der raschen Schrittes und erhobenen Hauptes in die Versammlung tritt und sie mit feurigen Blicken mustert. Ihm, dem Sohne des Volkes, der das natürliche Recht der Wiedervergeltung auf eigene Faust ausgeübt hat, fliegen alle Herzen zu, auch das seiner in Trauer aufgelösten Anklägerin Milada, deren Bruder er tödtete. Noch ehe Dalibor den Mund aufthut, um in wuchtiger, kühner und rücksichtsloser Gegenrede seine That zu vertheidigen, ist seine Sache entschieden, sein Urtheil gesprochen, sowohl beim König und dessen Räthen, wie bei Milada und den Zuschauern hinter den Schranken. Wladislaw verdammt ihn, die Menge spricht ihn los, und während beim Einzuge des Königs Alles ehrfurchtsvoll und beklommen schwieg, vermischt jetzt der Chor seinen jauchzenden Gesang

Digitized by Google

mit jener dem Volke abgelauschten Melodie: Dalibor erscheint als das verkörperte Heldenlied. Die berauschende Weise, welche von thematischer Bedeutung für das ganze Werk ist, wurzelt im heiligen Gefühle der menschlichen Freiheit: so singt die Zaubergeige vom weißen Thurme in den Nächten, in welchen das kleine Menschenherz Raum hat, um Myriaden himmlischer Sterne bei sich zu beherbergen, und so sang auch der geheimnißvolle Spielmann Zdenko, der Doppelgänger und Blutsfreund Dalibors, mit dem er seine Armuth und seine Unabhängigkeit theilte, bis Miladas Bruder ihn ermordete.

Wie ein Gruß aus höheren Welten geht Zdenkos Geigenspiel durch die Oper, ein Symbol des Ewigen, vor dem alles Irdische in nichts verweht, und eine Huldigung für die Kunst, die holde Vermittlerin beider. Ob der Textdichter an die göttliche Mission gedacht hat, welche der Geige Zdenkos zufiel, oder ob diese ihm nur ein bequemes Vehikel war, um mit ihr Milada in Männerkleidern zur Befreiung Dalibors in den Kerker hinabzuführen? Wer will es entscheiden? Wie dem auch sei, der Gedanke ist da, und Smetana hat sich seiner bemächtigt. Zdenko ist durch ihn ein zweiter Volker geworden, „der in den Schlummer geigte so manchen sorgenden Mann", und wenn er auch nur als subjektives Traumgespenst Dalibors in die Aktion eingreift, so kann man doch auch von ihm sagen: „sin ellen zuo der vuoge diu beide waren groz." Zdenko präludirt zu der Liebesszene im Kerker, deren sinnebestrickende Melodik so spontan aus der Situation hervorwächst, daß wir hingerissen uns zu dem thörichten unkünstlerischen Wunsche versteigen, sie möge länger währen, etwa so lange, wie die analoge Szene in Wagners „Tristan und Isolde", die nicht nur die beiden Liebenden, sondern auch das Publikum völlig erschöpft. In der Beschränkung zeigte sich der Meister Smetana, ein so dankbarer und gelehriger Schüler Wagners er im Uebrigen war. Sehr merkwürdig ist es, wie rasch der Komponist der „Verkauften Braut", welche ihm den Beinamen „der böhmische Mozart" eingetragen hat, sich in die Ideen Richard Wagners und Franz Liszts einlebte, ohne auch nur ein Atom seiner Selbständigkeit zu opfern. Viele Stellen in „Dalibor" klingen an Wagner an, aber nicht an den ihm damals bekannten Komponisten des „Lohengrin", sondern an den ihm noch unbekannten Erneuerer der „Nibelungen". An der Analogie mit der Gerichtsszene in „Lohengrin" ist Smetana so unschuldig wie an den Parallelen mit „Cid" und „Fidelio." Die Verantwortung hierfür fällt dem Dichter zur Last, der wohl wußte, was er dem Komponisten zumuthen durfte. Trotz der zu unliebsamen Vergleichungen sich darbietenden populären Meisterwerke braucht Smetana sich vor keinem derselben zu fürchten. Wenn also

Digitized by Google

Smetana.

Digitized by Google

Melodie: Talibor erscheint als d[ie]
[...]ende Weise, welche von thematischer
[...]ge Art ist, wurzelt im heimischen Gebiete der
[...] so singt die Zaubergeige vom weißen Thurme in
[...] kleine Kerkerhaft Raum hat, vor Mar[...]
[...] sich zu beherbergen, und so sang auch der
[...] Johann Zdenko, der Doppelgänger und Vorläufer
[...] er seine Ahnen, so seine Unabhängigkeit theilte
[...] ihn ermordete.

[...] Doktor Gegenspiel
[...] des [...] alles Irdische in nicht
[...] die holde Verführerin
[...] Adrian gedacht hat, welche
[...] nur ein bequemes Ve[...]
[...] dern zur Befreiung Talibors
[...] nahezuführen. Wie [...] es entscheidend. Wie [...]
Gedanke ist der [...] und Smetana hat sich seiner bemächtigt.
[...] durch ihn ein [...] Werk geworden, „der in [...]
[...] so manchen [...] Mann", und wenn er [...]
[...] Trompetenruf Talibors in die Aktion eingreift, [...]
[...] auch von dem sagen: „sin ellen zuo der vuoge [...]
[...] [...] [...] [...] zu der Liebesszene im Ker[...]
[...] [...] so spenden wie der Situation herbe
[...] [...] zu dem [...] unkünstlerisch.
[...] [...] [...] [...] lange, wie d[...]
[...] [...] [...] [...] die nicht nur die
[...] [...] [...] [...] völlig erschöpft. [...]
[...] [...] [...] [...] ein so dankbarer
[...] Wagners er [...] war. Sehr merkwür[...]
[...] der Komponist der „Verkauften Braut", welche [...]
[...] über Libussa's Gemahl" eingetragen hat, sich in die
[...] und Franz Liszts einlebte, ohne auch nur ein
[...] Selbständigkeit zu opfern. Viele Stellen in „Talibor"
[...] aber nicht an den ihm damals bekannten Rom[...]
[...] „Lohengrin", sondern an den ihm noch unbekannten Ex[...]
[...] „Walküren". An der Situation mit der Gerichtsszene in
[...] ist Smetana so unschuldig wie an den Parallelen mit „Eid"
und „Moschee". Die Verantwortung hierfür fällt dem Dichter zur Last,
der wohl wußte, was er dem Komponisten zumuthen durfte. Trotz der
zu unliebsamen Vergleichungen sich darbietenden populären Meisterwerke
[...] Smetana sich vor keinem derselben zu fürchten. Wenn also

Digitized by Google

Smetana.

Digitized by Google

Digitized by Google

Joseph Wenzig, den wir als gründlichen Kenner und feinfühligen Uebersetzer der slavischen Literatur hochschätzen, keine anderen Sünden auf seinem Librettistengewissen hätte, so könnten wir ihn ruhig pardonniren. Nicht einmal seine bedenkliche Vorliebe für den Zwischenvorhang wollen wir ihm zum Tadel anrechnen, da Smetana gerade in das grobe Zeug dieser Gardine die kostbarsten Blumen seiner motivischen Orchestermalerei gewoben hat. Alle seine Interludien haben ihren ganz besonderen poetischen Sinn, und es würde sich für den Liebhaber musikalischer Analysen verlohnen, die Beziehungen von Melodien und szenischen Vorgängen, sowie die rhythmischen und harmonischen Veränderungen der verschiedenen Leitmotive nachzuweisen. Um nur ein Beispiel anzuführen, das nicht auf der Hand liegt, sei der Verwandtschaft gedacht, welche zwischen dem à la marcia in G-moll vor der dritten Szene des letzten Aktes und dem Andante des Liebesduetts in F besteht: das kleine Charakterstück will uns die liebende Milada in kriegerischer Rüstung zeigen, wie wir sie dann wirklich sehen.

Hier sind wir bei dem schwächsten Theile der Oper angelangt, dem vielumstrittenen Schlusse des Werkes, wo der Komponist von seinem Textdichter erst in die Irre geführt und dann gründlich im Stiche gelassen worden ist. Nach dem Geständnisse des von Milada getäuschten Kerkermeisters und nach der abermaligen Verurtheilung Dalibors folgt im Original noch eine Verwandlung. Wieder sollten wir den Helden im Kerker finden, diesmal aber ohne Handeisen und mit dem Durchfeilen des Fenstergitters beschäftigt. In einer Arie preist er die neue Freiheit, setzt den Bogen an die Saiten, um den vor dem Thore mit Milada harrenden Getreuen in Form eines Violinsolos das verabredete Zeichen zu geben, da — springt ihm die Quint, und diesem ärgerlichen tragikomischen Omen folgt das Unglück auf dem Fuße in Gestalt Budiwojs und der Wache. Abermals eine Gefangennahme, abermals eine Arie, und abermals ein Zwischenvorhang! Das waren denn doch zu viel Retardationen der Katastrophe auf einmal, welche den Zuschauer zur Verzweiflung brachten, dem Uebel aber keineswegs abhalfen. Im Einverständnisse mit den Prager Freunden Smetanas wurde von uns die nothwendige Amputation des gefährlichen dramatischen Auswuchses vorgenommen, ohne daß viel musikalisches Blut dabei verloren gegangen wäre. Nun aber möchte uns der Dichter am liebsten gleichzeitig in der Burg und vor der Mauer haben, damit wir sehen, wie drinnen Dalibor zur Hinrichtung geführt und draußen gegen Brücke und Thor gestürmt wird. Noch weiß der Regisseur zur Noth Rath zu schaffen, während der Komponist dem Chor der Frauen die undankbare Aufgabe zuertheilt, den Sturm, der hinter den Kouliſſen vor sich geht, dem Zuschauer mit

Digitized by Google

leidenschaftlichen Ausrufungen zu vergegenwärtigen. Plötzlich erscheint der befreite Dalibor mit der todeswunden Milada; er und die Seinigen haben also die Besatzung in die Pfanne gehauen. Nichtsdestoweniger kommen diese Teufelskerle nach Miladas Tode aus der Stadt heraus, und Alles läuft davon, außer Dalibor. Wird sich der Held jetzt Budiwoj und der Wache noch einmal ergeben, um zum dritten Male verurtheilt und zum Schaffot gebracht zu werden? Da wären wir ja am Ende so weit wie wir am Anfang waren. Nein, Dalibor thäte als Mensch und Theaterheld in dieser unhaltbaren Lage wohl besser, der entseelten Geliebten, die für ihn in den Tod ging, den Dolch zu entreißen und dem Scharfrichter die Arbeit zu ersparen. In der Wiener Hofoper bog man dem Dilemma dadurch aus, daß man den Vorhang über die todte Milada, nachdem man ihr alle militärischen Ehren erwiesen hatte, fallen ließ, ohne sich weiter um den armen Dalibor zu bekümmern. Auch das kann uns recht sein, vorausgesetzt, daß eine sonst in jeder Hinsicht so vorzügliche Aufführung des herrlichen Werkes Schadenersatz leistet, wie es hier der Fall war. Durch den verfrühten Schluß gewinnt der ohnehin dramatisch verfehlte dritte Akt wenigstens ein musikalisch wirksameres versöhnendes Ende, er klingt mit dem Requiem für Milada aus und entläßt den Zuschauer mit einem prächtigen lebenden Bilde. Für uns hat Dalibor sein letztes Wort schon in dem von überirdischer Heiterkeit verklärten Abschiedsgesange gesprochen, da er beseligt und voll inniger Rührung sich rühmt, daß vor Anderen ihm beschieden gewesen sei, „was Freundschaft geben kann und Frauenhuld.“ Wie sanft ist der wilde Held geworden! Er zeigt sich reif und würdig, einzugehen in das Land der Freiheit, den Klängen der Geige nach, die Keiner so schön spielen kann wie sein ihm früh entraffter Freund Zdenko.

„Eugen Onegin“.

Von Peter Tschaikowsky.

(1897).

... Ein sonniger Nachmittag zur Zeit der Kirschen- und Kornernte. Aus dem alten Rokokoschlößchen, das einsam am Ufer des Wiesenbaches gelegen ist, ertönt, von zwei frischen Mädchenstimmen gesungen, ein sentimentales Duett — der letzte Seufzer der Zeit Rousseaus und Richardsons, Ossians und Klopstocks! Die gelehrigen Töchter haben ihn der Mutter vom Munde abgefangen. Frau Larina und die Amme Filipjewna sind im Schloßgarten beschäftigt, und während sie die Knorpel-

Digitized by Google

früchte vom Baum pflücken und in Konservenflaschen einlegen, gedenken sie bei den Klängen des Liedes ihrer eigenen Jugend. Wie heute die Jungen zwitschern, so sungen einst sie, die Alten. Werden Tatjana und Olga es besser treffen als ihre Mutter, die einen verwegenen schlanken Lieutenant liebte und einen soliden, dicken Gutsbesitzer heirathete? Die Aehren des Kornfeldes sind geschnitten und in Garben gebunden. Vom Felde und den Bauernhütten, die durch die Weiden des Baches herüberschimmern, zittert der langgedehnte Ruf des Vorsängers durch die klare Luft, und der Chor der Dorfleute fällt mit einem mehrstimmigen Liede ein. Wie melancholisch ist die Weise, wie fremdartig sind ihre Harmonien! — Der Horizont des Zuhörers erweitert sich bis zur fernen asiatischen Steppe, wo die unstäten Naturvölker ihre Zelte aufschlagen und dem beklommenen Odem der Schöpfung lauschen, die sich danach sehnt, in das friedliche Nichts zurückzukehren, aus dem sie das Machtwort eines grausamen liebenden Gottes hervorrief zu Hader und Streit, Liebe und Schmerz, Noth und Tod. Die Schnitterinnen kommen näher und tanzen um den Erntekranz. Auf der Terrasse des Hauses erscheinen die beiden Schwestern. Olga, die Fröhliche, Blonde, mischt sich unter den Trubel des Festes; Tatjana, die Träumerische, Schwarze, vertieft sich in die Lektüre ihres Buches, das mit der Schilderung eines Liebesromans ihr das unschuldige Herzchen verwirrt, das gedankenvolle Köpfchen verdreht hat. Jede von Beiden erwartet ihren Helden. Olga ist mit dem sanguinischen Dichter Lenski im Einverständnisse. Heute kommt er nicht allein. Er bringt seinen Freund Eugen Onegin mit, das Musterbild eines blasirten Elegants der zwanziger Jahre, den das Ableben seines reichen Erbonkels von der Hauptstadt in die Provinz führte. Wie aus den Blättern ihres Buches tritt der armen Tatjana die interessante Gestalt des bleichen Fremden entgegen, und sie glaubt ein begründetes Recht auf ihn zu haben, der so lange in ihren Träumen für sie lebte. Gretchen, das den Mephisto liebt, ein ahnungsloser Engel, den das furchtbare Schicksal in die Arme Lucifers treibt! Zwischen den beiden wunderlichen Paaren, hinter den vier jungen, wie die entgegengesetzten Pole des Magneten einander anziehenden Menschen stehen schon, um sie für immer zu trennen, die feindlichen Mächte, die doch im Grunde eins sind und sich gegenseitig in die Hände arbeiten: Leben und Tod. Aber sie verdämmern in den purpurnen Schatten des sinkenden Sommerabends und gleiten ungesehen im blauen Lichte der duftigen Mondnacht von dannen. Die Paare treten, von der Mutter gerufen, in das trauliche Haus. Eine ferne Glocke schlägt. In den Hütten des stillen Dorfes werden die Lichter angesteckt und glosen mit rothen Augen durch die schwimmenden Nebel der Wiesen; am Himmel steigen die Sterne

Digitized by Google

auf und funkeln sehnsüchtig zu der ewig unerreichbaren Schwesterwelt hernieder. Nur dem in reines Anschauen Versunkenen lügen die himmlischen und irdischen Lichter den Frieden vor, der nirgends zu finden ist . . .

So stellt sich das erste von den sieben Bildern dar, welche Peter Iljitsch Tschaikowskys „Eugen Onegin" in Farben und Gestalten, Worten und Tönen uns vor Augen und Ohren führt. Es enthält, um einen allgemein verständlichen Ausdruck zu gebrauchen, die Exposition des Werkes. Aber die Bezeichnung deckt sich hier nicht vollständig mit dem geläufigen Begriffe. Der Text des „Onegin" giebt kein Theaterstück, die Musik keine Oper. Etwas ganz Neues, ihm allein Eigenthümliches hat Tschaikowsky geschaffen, ohne es zu wissen, noch zu wollen, nicht aus Originalitätssucht, sondern aus dem Bedürfnisse seines von Vaterlandsgefühl und pietätvoller Liebe zur heimischen Literatur glühenden Künstlerherzens heraus. Wie so häufig trafen zum Zeugungsakte des Kunstwerkes auch hier inneres Bedürfniß und äußere Veranlassung zusammen. „Eugen Onegin", der weltberühmte, von Alexander Puschkin gedichtete Roman in Versen, hatte es dem Musiker angethan, der als kundiger Meister tönender Stimmungsmalerei die kräftigste Anregung zur Komposition von ihm empfing. Das Gedicht Puschkins ist eher der umgekehrte russische Werther, als der russische Faust, den seine patriotischen Bewunderer aus ihm machen wollen, und zwar ein durch die französische Revolution, das Empire, die Befreiungskriege und die Reaktion hindurchgegangener Werther, der sich, durch die bitteren Erfahrungen seiner Wanderschaft gewitzigt, allmählich in die Negation seines früheren Selbst verwandelt hat. Onegin haßt das Land und liebt die Stadt, verachtet die Empfindsamkeit und kultivirt den blasirten Gleichmuth; er verzettelt den Roman des Herzens auf lauter sinnliche Abenteuer und schießt lieber Andere todt als sich selber. Sein unmittelbares Vorbild fand er in Byrons „Child Harold". Der Einfluß, den der weltschmerzliche Brite auf Puschkin ausgeübt hat, läßt sich am deutlichsten in der willkürlichen Form seines Romans und in der souveränen Selbstironie des Dichters erkennen. Wie Byron, wollte Puschkin erst Kavalier und dann Dichter sein, und in dem Tändeln mit dem Stoffe, in dem scheinbar planlosen Umspringen mit seinen poetischen Gedanken, in der Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum glaubte er die Meisterschaft des Künstlers zu erhärten, die Freiheit des ungebundenen Genies zu statuiren. Darum bricht er auch sein Epos an der interessantesten Stelle ab: Tatjanas Gemahl, der Fürst Gremin, betritt das Gemach, in welchem der reuige Onegin seiner einst von ihm verschmähten Jugendfreundin soeben eine Liebeserklärung gemacht hat, und die Geschichte ist

Digitized by Google

aus. Der Dichter selbst mußte später an die poetische Gerechtigkeit glauben, die er seinem Helden vorenthalten hatte, und fiel konsequenter Weise im Duell.

Ohne nach der Bühne und ihren Forderungen weiter zu fragen, folgte Tschaikowsky der Puschkinschen Dichtung. Auch sein Werk hört auf, ohne abzuschließen, als hieße es: die Fortsetzung ein ander Mal. Er und sein brüderlicher Textdichter getrauten sich nicht, an dem Nationalheiligthum der russischen Literatur zu rütteln, und der Komponist betrachtete seine Arbeit mehr als Privatsache, denn als öffentliche Angelegenheit. Denn nicht etwa für das Petersburger Theater wurde „Onegin" geschrieben, sondern für eine — Schüleraufführung des Moskauer Konservatoriums, auf Bitten des Direktors Nikolaus Rubinstein! Ein kaiserlicher Ukas aber rief das Werk aus der Verbannung zurück, in die es sein allzu bescheidener Schöpfer freiwillig geschickt hatte: „Onegin" verdankt dem verstorbenen Kaiser von Rußland seinen Einzug in die große Oper.*) Die äußeren Schicksale des Werkes geben den Schlüssel zu seinem inneren Wesen. Anstatt einer ununterbrochen fortlaufenden einheitlichen Handlung empfangen wir jene sieben „lyrischen Szenen", welche nicht mehr und nicht weniger sind als ebenso viele musikalische Illustrationen zu den Hauptkapiteln des Romans. Wir sehen Tatjana in ihrer Mädchenkammer bei Nacht den verfänglichen Brief an Onegin schreiben, in welchem sie ihm mit rührender Offenherzigkeit ihre Liebe gesteht; wir sind unwillige, in die reine Seele des holden Kindes hinein gekränkte Belauscher der kühlen Abfertigung, die sie von dem Geliebten erfährt; wir werden auf den Ball bei Larins eingeladen und wohnen mit den Gutsnachbarn der tragikomischen Szene bei, in welcher der gelangweilte Onegin die Eifersucht Lenskis um eines diesem von seiner Braut verweigerten Cotillons willen erregt; wir sind die nothgedrungenen, von Herzensgrund aus empörten Zeugen des Duells, bei welchem Onegin seinen besten Freund niederschießt; wir begegnen nach Jahren dem aus dem Auslande zurückgekehrten Mörder auf einem Feste im Palais eines Peterburger Vornehmen und bemerken seine jäh auflodernde Leidenschaft für die Königin des Festes, Tatjana, die inzwischen das Weib Gremins geworden ist; und wir hören endlich im Empfangszimmer der Fürstin aus ihrem eigenen Munde nach einem erschütternden Auftritte zwischen den Wiedervereinten, Ewiggetrennten, daß Onegin sich keine Hoffnung mehr auf Tatjana machen darf. Mit den Worten: „Verschmäht, verstoßen! O welch hartes Loos!" stürzt Onegin davon, und der Vorhang fällt.

*) Vgl. Eugen Zabel: „Im Reiche des Zaren".

Digitized by Google

Abstrahiren wir von dem Mangel der dramatischen Komposition, so sind es noch immer andere Unzukömmlichkeiten, die den Zuschauer befremden und verletzen. Bei der Uebertragung des Gedichtes entstanden nicht allein fühlbare Lücken im Texte, sondern es ging auch die gemüthsbefreiende Selbstironie des Dichters verloren, welche den rohen Thatsachen ihre Brutalität nimmt. Für beide Schäden leistet der Musiker Ersatz. Er überdeckte die klaffenden Risse mit dem zierlichsten, feinsten Gewebe und ließ die Töne der Kunst von Neuem ihren unwiderstehlichen Zauber bewähren, mit welchem sie das Gewöhnliche verklärt, das Gemeine adelt und das Rohe sänftigt. Jede einzelne Szene ist mit derselben Sorgfalt ausgeführt, die wir an der ersten nachzuweisen und zu veranschaulichen suchten. Es würde sich verlohnen, das aus der Poesie in die Musik Uebersetzte wieder vom Musikalischen ins Poetische zurückzuübersetzen: so viele Szenen, so viele auf den Grund des Lebens hinabreichende, nach den verschiedensten Seiten hin weite Perspektiven eröffnende Gedichte! Oder man wünscht sich, ein Zeichner zu sein, ein Stecher und Radirer, wie Chodowiecki einer war, um all diesen reizvollen intimen Details mit Grabstichel und Radirnadel nachgehen zu können. Aber dann fehlten die zarten, weichen, sanft abgetönten Farben und mit ihnen die aquarellartige, an die Anfänge der Wasserfarbenmalerei erinnernde Wirkung dieser Bilder. Nur wenige und keineswegs lebhafte Farben sind es, deren Tschaikowskys Orchester sich bedient. Manchmal genügt ihm ein grauer oder brauner Untergrund der Instrumente, welchen er die Singstimmen in blaßblauen oder hellrothen Lichtern aufsetzt. Durch sein bescheidenes, den Sängern theils bei-, theils untergeordnetes Orchester erhöht der Komponist den historischen Reiz des Milieus. Auf die Melodiebildung haben das ältere französische Strophenlied und die Modetänze der Zwanzigerjahre bestimmend eingewirkt, nicht immer zum Vortheil des Ganzen. Denn der durch alle Szenen festgehaltene Konversationsstil, welcher dem Werke sein eigenthümliches Gepräge giebt, müßte sich dem Ohr des Zuhörers noch liebenswürdiger einschmeicheln, wenn er öfter von dem an keine Konvenienz gebundenen Ausdruck der Leidenschaft unterbrochen würde. Die Personen konversiren auch im Monolog — ein Widerspruch in der Sache.

Vielleicht wäre es den Sängern gut und könnte auch dem Orchester nicht schaden, wenn sie ihre Interessen häufiger gleichzeitig verfolgen dürften. Anstatt den Gesang zu kommentiren und zu glossiren, sollte der Chor der Instrumente sich bereitwilliger herbeilassen, ihn zu begleiten. Ohnehin tritt das Orchester als selbstständige Macht überall hervor, wo es sich darum handelt, eine Art von idealem Zusammenhange zwischen den einzelnen, durch den störenden Vorhang geschiedenen

Digitized by Google

Szenen herzustellen. Giebt es auch keine eigentlichen Leitmotive in „Onegin“, so wimmelt es doch von beziehungsvollen Reminiszenzen, und gleich die in der Einleitung von einem dem anderen Instrumente zugeworfene Sequenz, welche das Traumleben Tatjanas bezeichnen soll, kehrt so lange wieder, als von den Illusionen der Heldin die Rede ist. Die beiden dramatischen Höhepunkte des Werkes, die Ballnacht im Larinschen Hause und die thränenreiche, schwüle Schlußszene zwischen Tatjana und Onegin, bedeuten auch die hervorragendsten Gipfel der Musik. Sowohl das Finale wie das Duett sind mit ihren Retardationen, Steigerungen und Entladungen so meisterhaft angelegt und ausgeführt, daß sie das dramatische Genie Tschaikowskys außer Zweifel setzen. Daß die Musik ihre Wurzeln in den Mutterboden des russischen Volkes hinabsenkt, verheißt ihren Blüthen dauernde Früchte. Denn das Volk überdauert jede Manier und jede Mode, und die Aeußerungen seiner Gefühle sind noch mehr werth als historische Dokumente.

„Der Bauer ein Schelm“.

Von Anton Dvorak.

(1885).

Wie man eine Kanone macht? — Man nimmt ein Loch und gießt Messing d'rum. An dieses kindliche Rezept dachte wohl auch J. O. Vesely, als er er den Text zu Dvoraks komischer Oper „Der Bauer ein Schelm“ verfertigte. Ein Lustspiel oder ein Opern-Libretto zu dichten, ist jedoch bei Weitem nicht so leicht, als Viele glauben, die ein paar schale Späße für eine Idee und eine lächerliche Situation für einen Stoff halten. Es giebt literarische Gamins genug, die eine frisch angestrichene Bank mit hellen Beinkleidern oder ein blödes Menschengesicht mit einer Gartenspritze in dramatischen Kontakt zu setzen wissen, wodurch sie eine außerordentlich komische Wirkung zu erzielen vermeinen. Vesely bedient sich dazu einer Tonne. Der diensteifrige Requisiteur kommt ihm sogleich zu Hilfe und liefert ihm ein hübsches, mit eisernen Reifen beschlagenes Faß. Unser Librettist unterzieht das unerläßliche Inventar- und Fundamentalstück seiner Oper einer genauen Prüfung; das Faß ist so hohl wie der Kopf eines modernen Komödiendichters, besitzt so viel Raum, um einen ausgewachsenen Liebhaber bequem in sich aufzunehmen, und scheint so dauerhaft gearbeitet, daß es gut und gern seine hundert Aufführungen aushalten kann. Vielleicht war die letzte Probe unnöthig, aber die Phantasie eines Poeten will doch auch etwas

Digitized by Google

zu thun haben. Sehen wir nun zu, wie der schlaue Verfasser sein Stück auf der gewonnenen faßlichen Grundlage aufbaut. Er füllt die oben abgedeckte Tonne mit Wasser oder einer anderen weniger klaren und schmackhaften Flüssigkeit, welche zu errathen er dem Scharfsinn des Zuschauers getrost anheimstellt, wälzt das gelungene Ganze vor das Fenster einer vielumworbenen Schönen, der Heldin seines Spieles, legt ein morsches Brett darüber, nöthigt einen girrenden Seladon hinaufzusteigen, giebt dem Vater des Mädchens und dessen erwähltem Schwiegersohn den Knüppel in die Hand — und die Geister des Librettos können aufeinanderplatzen.

Ermuthigt durch den unzweifelhaften Gewinn dieses erhabenen Einfalls, denkt der Dichter wie die Gräfin in „La folle journée“ des Beaumarchais: „Allons, le succès d'un premier hazard m'enhardit à en tenter un second.“ Aber wo soll er den Gedanken für eine zweite Intrigue hernehmen, da er seinen Witz schon bei der ersten verausgabt hat? Wo anders als von derselben Quelle, welche die Mühlen so vieler deutschen Original-Genies treibt. Versuchen wir es mit einer kleinen französischen Anleihe! „Figaros Hochzeit“ ist zwar durch Mozart allgemein bekannt geworden, aber das Publikum zeigt sich in derlei Dingen nicht skrupulöser als der Autor, und obendrein wird der alte Beaumarchais mit der neuen Tonne geschickt in den Hintergrund gerollt. Immerhin war es unvorsichtig von dem deutschen Bearbeiter, Baron und Baronin des czechischen Originals in den Grafenstand zu erheben; denn die neunzackige Krone muß die illegitime Abkunft des erlauchten Paares augenblicklich enthüllen. „Allein, was thut's? Ich wechsle meine Kleider“ — die Gräfin erscheint an Stelle der Bäuerin Regina zum Rendezvous und läßt sich von ihrem treulosen Gatten umarmen, während deren Kammerzofe Bertha mit ihrem auf gleichen Abwegen wandelnden Jean dasselbe Spiel treibt, und die junge Bäuerin, welche die ganze Verwirrung angerichtet hat, sich ihrem rechtmäßigen Gottlieb zugeführt sieht. Ohne Zweifel wird Beaumarchais von Vesely übertrumpft, da hier drei Susannen auf einmal erscheinen, die eine am Fenster, die andere in der Laube und die dritte auf dem Heuboden. Auch ist es gewiß ein stärkerer Effekt, wenn statt mit der einfachen Maulschelle, die Figaro empfängt, der Kammerdiener Jean mit dem kalten Bade und einer ausgiebigen Prügelsuppe regalirt wird, die jeder rechtlich Denkende ihm von Herzen gönnt. Auf dem originalen Fruchtbeete des Autors ist nur eine einzige Figur gewachsen, der biedere Vater Martin, welcher sich wie die meisten Einfaltspinsel demonstrativ auf den Schlaukopf hinausspielt. Wahrscheinlich ist er es auch, der dem Werke seinen Namen gegeben hat. Der „Schelm“ wäre in diesem Falle ironisch zu

Digitized by Google

verstehen, obwohl wir fürchten, daß sein Erzeuger ihn ernst nehmen wollte. Ueber Einzelheiten dürfen wir mit dem Verfasser nicht rechten. Seine Verse sind immun, sie verbergen sich hinter den Geheimnissen der czechischen Sprache, die wir nicht zu durchdringen vermögen. Die deutsche Uebersetzung himmelschreiend zu finden, darf dagegen kein Weiser uns verwehren. Wir sprechen nur einen finsteren Verdacht aus, wenn wir den Uebersetzer, welcher auffälliger Weise von Theaterzettel und Textbuch ebenso wie der Autor hartnäckig verschwiegen wird, ebenfalls für keinen gebornen Deutschen halten. Er redet gelegentlich von einem „Mordjux", läßt Jemanden den Hut „anziehen", zeigt einem Andern den „Hausherrn" und „verkostet" etwas, behauptet, daß die „Täubchen zärtlich an einander hängen", führt ein Leben „voller Fest- und Feiertagen", dichtet dem Grafen ein „hohes Ohr" an, findet eine Stange viel zu „lange" und „sprudelt aus jeder Ritze kecke Witze". Ein sonderbarer Herr. Sollte er am Ende doch ein Deutscher sein? Reimt er doch gleich auf der ersten Seite Liebe — Triebe, Herzen — Schmerzen und wiederholt diese frommen Wendungen thunlichst oft.

Für ein solches Libretto war jede Musik zu gut, und wir bedauern den in Theater-Angelegenheiten offenbar gänzlich unerfahrenen Komponisten, daß er auch nur eine Note an das wüste, rohe und verlogene Zeug verschwendet hat. Gleichwohl hätten wir uns von einem musikalischen Talente, wie es Dvorak ist, mehr versprochen als die dürftige und magere Ausbeute, welche wir der Partitur seiner Oper abgewinnen. So komponirt kein von natürlicher Erfindung quellender, melodienreicher Geist; so schreibt eine müde, abgespannte Hand, die hastig nach jedem erreichbaren Effekte greift, der sich ihr gerade darbietet. Nur die blutige Anfängerschaft des Bühnen-Komponisten sagt einem Jeden, daß er es mit keinem vertrockneten Routinier zu thun habe. Weder der Styl der komischen Oper, noch überhaupt irgend eine Spur von dramatischer Musik ist in dem Werke zu finden. Wie ein armseliges Stück schlecht geformten Thones ist das Libretto von Dvorak übernommen worden. Wäre er der schöpferische Promethide, für welchen wir ihn so gern halten möchten, so hätte er dem Erdenkloß eine lebendige Seele eingeblasen, anstatt die ungefügige Masse mit dem todten Glanze seiner musikalischen Glasur zu überziehen. Nicht Menschenvolk, sondern Töpferarbeit ist aus seiner Werkstätte hervorgegangen. Weit entfernt, dem Textdichter als treuer und gewandter Bundesgenosse aus der Verlegenheit herauszuhelfen, tritt er ihm mit einem an Feindseligkeit grenzenden Gleichmuth bei und verstrickt ihn immer tiefer in der unseligen Verwirrung seiner Absichten, oder er dreht ihm gar den Rücken und geht gleichgiltig seiner Wege. Und doch ist an dem red-

*

Digitized by Google

lichen Willen des Komponisten, der Alles zum Besten wenden möchte, nicht im mindesten zu zweifeln. Wo der Dichter auf ebener Erde unangefochten dahinwandeln könnte, legt ihm der Komponist vorsorglich einen Balken unter und bringt ihn zu Falle. Um ihm wieder auf die Füße zu helfen, brauchte er nur die Hand hinzureichen, aber er schleppt keuchend einen Hebebaum herbei und zerschmettert dem Verunglückten das Kreuz. Dvorak hielt es vermuthlich für ein Verbrechen, den musikalischen Fluß der Oper durch den gesprochenen Dialog zu hemmen, nnd doch wäre ein solches Hemmniß die mächtigste Förderung seines Werkes gewesen. Ein deutliches Wort zur rechten Zeit könnte vielleicht helles Licht in das trübe Dunkel der Aktion bringen; Dvorak hütet sich, die Parole der Befreiung auszusprechen oder erstickt sie in einem Schwall von Harmonien. Ja, die Intrigue, um welche Alles sich dreht, verlegt er in die Tiefen eines Quartetts, damit der Zuhörer nicht etwa unversehens hinter den Plan des Stückes komme, der als musikalisches Amtsgeheimniß sorgfältig verborgen gehalten wird. Am empfindlichsten offenbart sich die Schwäche des Dramatikers in den gequälten, jeder natürlichen Ausdrucksweise zuwiderlaufenden Rezitativen; sie klingen meist wie die verzweifelten Ausbrüche eines von Angst und Reue gefolterten Gewissens und verschleppen den Dialog ins Unendliche. Von einer wohlgeordneten Oekonomie der Mittel, von der Kunst des musikalischen Szenenbaues, von einer richtigen und zielbewußten Vertheilung der Gegensätze und anderen zu einer guten Oper gehörigen technischen Grundelementen ist so gut wie nichts zu verspüren. Es wird lustig und unbekümmert darauf losmusizirt, von einer Nummer zur andern; ob der oder jener Theil übermäßig ausgedehnt erscheint, ob der eine Akt anderthalb Stunden, der andere kaum halb so lange dauert, ob da ein Chor, dort eine Arie, hier ein Ensemble am ungeeigneten Platze steht, das Alles kümmert den Komponisten wenig. Er kehrt sorglos den absoluten Musiker heraus, der die Ansprüche der Bühne unbeachtet läßt, weil er sie gar nicht zu kennen scheint.

Sehen wir von den Forderungen der musikalischen Dramaturgie ab und nehmen wir den Komponisten lyrisch und harmlos wie er ist so werden wir ihm zwar mancherlei Verdienstliches nachzurühmen wissen, befriedigt aber werden wir auch dann keineswegs von ihm sein. Daß Dvorak sich auf die Behandlung des Orchesters meisterhaft versteht, weiß Jeder, der eine seiner slavischen Rhapsodien oder Symphonien kennt; gewisse Klangkombinationen und instrumentale Farbenmischungen, die Vorliebe, für die tiefen Holzblase-Instrumente, das Spiel mit wellenförmigen gebundenen Bewegungen breiter Tonmassen, sind ihm so eigenthümlich wie die rhythmischen Pikanterien, mit denen er den Herzschlag

Digitized by Google

seiner Musik beschleunigt und verzögert, oder die pizzicirenden Bässe, welche gleichsam auf den Zehen in seidenen Niederschuhen einhertänzeln, während ein amoroses Violinchen mit einer schmachtenden Oboe um die Wette singt. Aber dieser niedliche Raritätenkram ehrt den Erfinder nur einmal und verurtheilt ihn zur Rolle eines bloßen Sammlers, sobald er nichts weiter zu thun weiß, als seine Schätze immer wieder aus einem Kasten in den andern zu legen. Hatten wir uns auf eine solide Ouverture gefreut, so sahen wir uns mit einem schleuderigen Potpourri abgespeist; hatten wir einen frischen Strauß von der Wiese des Volksliedes erwartet, so erhielten wir dafür ein steifes Bouquet halbverwelkter Zierblumen, die aus den Winkeln fremder Opern- und Konzertsäle herausgefegt und auf Draht gesteckt worden sind. Ein fatales viertaktiges Leitmotiv, das sich dem Liebespaar an die Sohlen heftet, erinnert uns an ein verschollenes Kouplet, das man vor vielen Jahren auf den Gassen trällerte nach dem Text: „Kommen Sie doch schon, ich bitte, dieser Tanz ist gar nicht schwer, immer im egalen Schritte tanzen wir die Kreuz und Quer", ein Frauenchor klingt an den Brautgesang aus Gounods „Romeo und Julie" an, das Renommirlied des alten Martin könnte in Herolds „Zampa" stehen, die süßliche Liebesarie des Grafen kokettirt mit dem Schlummerchor aus Schumanns „Peri", das Ensemble „Könnt' ich die Stunden doch zwingen, zu eilen" hat sich im Barbierladen des Rossinischen Figaro frisiren lassen, und das Scheideduett der Liebenden — eine der besten und ausdrucksvollsten Stellen der Oper — kommt uns so bekannt vor, als ob wir es schon einmal in Marschners „Templer und Jüdin" gehört hätten. Jene zuvor erwähnte Phrase, welche den Liebesleuten oder dem Orchester immer einzufallen pflegt, wenn nichts Dringlicheres vorliegt, ist übrigens nicht das einzige Leitmotiv der Dvorakschen Oper. Da giebt es noch eine traurige Heirathsweise und einen nationalen im Drei- und Vierachteltakt den Schritt wechselnden Begrüßungschor, der bei feierlichen Gelegenheiten angestimmt wird, die Ouverture einleitet und die Oper triumphirend abschließt. Nebenher verwendet der Komponist sehr geschickt melodische Phrasen und thematische Bestandtheile zu musikalischen Reminiszenzen und Ideen-Assoziationen, wie er es auch meisterlich versteht, die Szenen ineinander überzuleiten, sie zu motiviren und auszuspinnen, indem er oft aus einer Begleitungsfigur einen neuen melodischen Gedanken, und umgekehrt aus einer Kantilene ein gefügiges Akkompagnement entwickelt. Den günstigsten Eindruck macht das aus heimischem Mutterboden aufgewachsene Volksfest im zweiten Akte; die Lieder und Tänze der um den Maibaum vor dem Wirthshause versammelten Dörfler bringen uns endlich den Dvorak wieder, den wir von seinen anderweitigen Werken

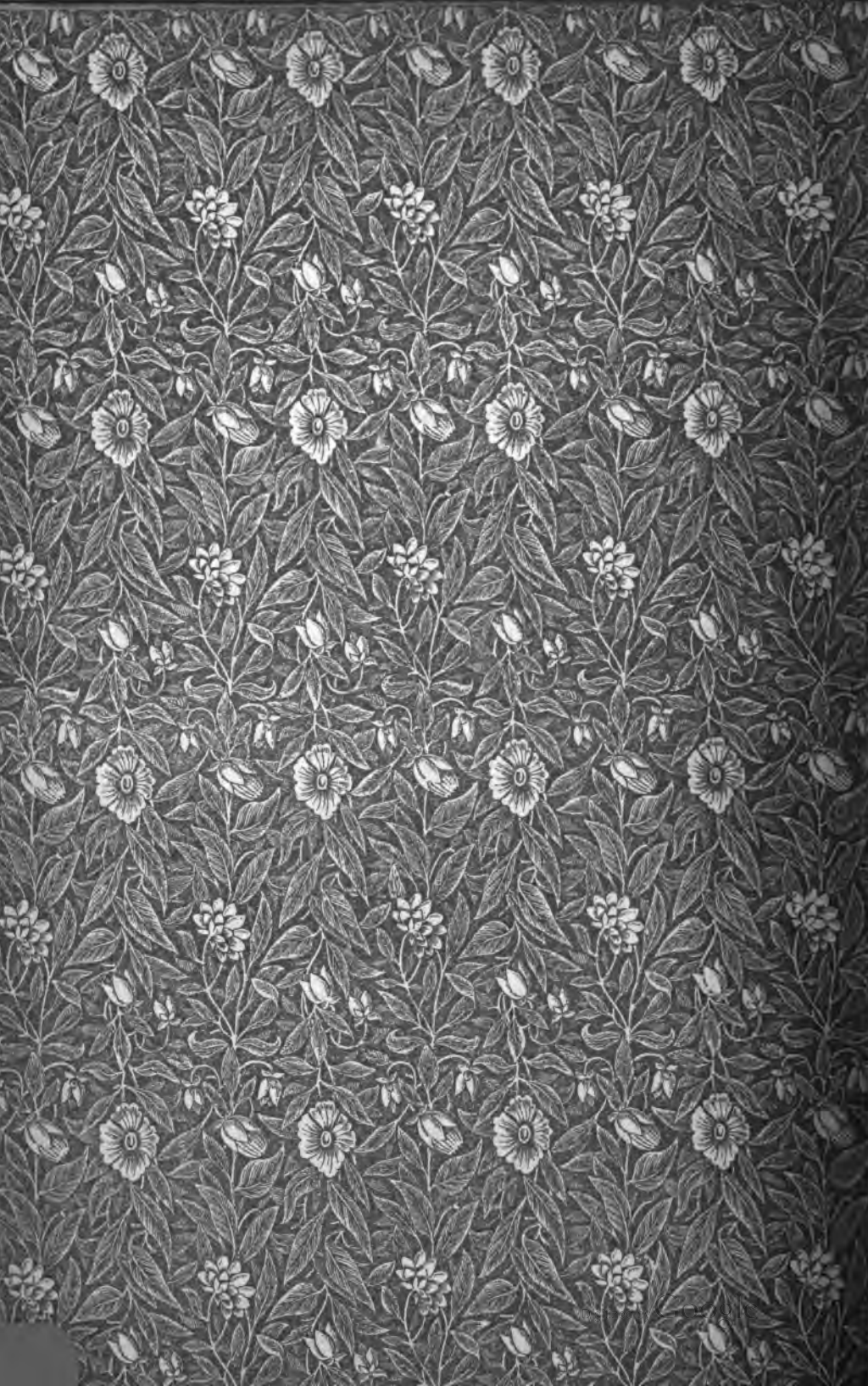
Digitized by Google

her schätzen gelernt haben. Freilich will der Zweivierteltakt mit Vorsicht behandelt sein, sonst schwingt sich der muntere Gefährte des Zuhörers leicht zu dessen Peiniger auf; wie auch die in beständigen Wiederholungen sich gefallenden dudelsackartigen Volksweisen, allzu häufig vorgebracht, uns eine Hummel ins Ohr setzen, die wir so leicht nicht wieder los werden. Für den Musikreferenten ein böses Schelmenstück!

Druck von J. S. Preuß, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.

Digitized by Google

Digitized by Google



EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 733 480

Digitized by Google